BRAVO!

ABRIL 2003 - ANO 6 - R$ 8,80 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X
EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

Babenco

Em entrevista exclusiva, o cineasta revisa a sua obra, reafirma sua fé no Brasil e explica como voltou ao tema dos marginais e sobreviventes para filmar *Carandiru*

67

Capa: Hector Babenco em detalhe de foto de Juan Esteves. Nesta pág. e na pág. 6, *Catch* (1999), de Marijke van Warmerdam, obra da exposição *Post Nature*, neste mês em São Paulo

CINEMA

MÚSICA

ARTES PLÁSTICAS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: KEYSTONE / LOREDANO/DIVULGAÇÃO

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TELEVISÃO

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em abril: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Festival Natublues, em Porto Alegre e Recife, pág. 60

O Sal da Terra, exposição de arte contemporânea, Espírito Santo, pág. 86

Festival Skol Beats de música eletrônica, em São Paulo, pág. 60

Relançamento de livros e filmes de Glauber Rocha, pág. 38

Luna, coreografia da companhia canadense O Vertigo Danse, no Rio e em São Paulo, pág. 120

Mostra de Frans Post, Recife, pág. 66

A música caribenha do norte-americano Ry Cooder, pág. 50

A cobertura de guerra na TV, pág. 104

Carandiru, filme de Hector Babenco, pág. 20

NÃO PERCA

Recitais da contralto francesa Nathalie Stutzmann em São Paulo, pág. 56

Eros, Tecelão de Mitos, livro com fragmentos da poesia de Safo de Lesbos, pág. 90

Dança Brasil, festival no Rio e em Brasília, pág. 124

A paranóia nas séries de TV, pág. 110

Frida, filme de Julie Taymor sobre a pintora Frida Kahlo, pág. 74

Sambeabá, livro de Nei Lopes sobre a história do samba, pág. 42

Mulheres Apaixonadas, novela de Manoel Carlos, pág. 113

INVISTA

Claraluz, exposição de Regina Silveira, em São Paulo, pág. 82

Vestir o Pai, teatro, em São Paulo, pág. 116

A Wonderful World, CD de Tony Bennett e k.d. lang, pág. 63

Faca, livro de contos de Ronaldo Correia de Brito, pág. 101

FIQUE DE OLHO

Tarsila, peça de Maria Adelaide Amaral, São Paulo, pág. 127

DVDs de Jean Cocteau, pág. 36

Coletânea de canções e videoclipes da cantora islandesa Björk, pág. 62

As Confissões de Schmidt, filme Adrian Payne, pág. 34

CD e songbook em comemoração aos 30 anos de carreira de João Bosco, pág. 61

Exposição de desenhos de Franz Krajcberg, no Rio, pág. 89

Aproximações do Espírito Pop, exposição, em São Paulo, pág. 88

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO MULHERES APAIXONADAS: RENATO ROCHA MIRANDA/TV GLOBO/DIVULGAÇÃO

Recebam meus parabéns pela bravura e pela magnífica homenagem ao "Mestre Graça".

Wilson S. de Assis
via e-mail

Sr. Diretor,

Livros

Justamente porque soube separar arte de política, Graciliano Ramos nos deixou uma invejável obra romanesca. Nela se destacam *São Bernardo*, memórias de um viúvo ciumento (como em *Dom Casmurro*), e *Vidas Secas*, denúncia da seca e seus efeitos na família do retirante Fabiano. Portanto, mais do que justas as homenagens pelo seu cinqüentenário (*Literatura e Resistência*, **BRAVO!** nº 66).

Música

Parabéns pela oportuna reportagem sobre o choro (**BRAVO!** nº 65), gênero que está na base da nossa história musical. Ousaria até chamá-lo de "a genuína música brasileira".

Denize Matni
Amsterdã, Holanda

Gostei muito da matéria *Acordes da Dor* (*sobre o "pop soturno"*, **BRAVO!** nº 66). Parabéns a Rodrigo Carneiro, principalmente pela parte final, em que ele cita Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito. As pessoas costumam se fechar em um gênero musical e acabam esquecendo que muitos outros têm qualidade e conteúdo (isso vale tanto para quem curte Nick Cave como para quem curte Guilherme de Brito).

Lycia
via e-mail

A revista sempre primou por manter seu leitor informado sobre o panorama mundial da arte, localizando-o em tempo, espaço, influências e conseqüências. No entanto, creio que está havendo uma distorção na seleção mensal de música. Dos dez espetáculos selecionados em fevereiro apenas três aconteceriam no Brasil, o restante se dividindo entre a América do Norte e a Europa. Acredito que esse não seja o melhor espaço para se dedicar a acontecimentos internacionais. Mesmo nas outras seleções não há esse desvio; são sempre livros em português, mostras dentro do país e assim por diante. Além disso, das três seleções nacionais do mês, duas eram paulistas e uma carioca. Certamente seria mais interessante dar mais atenção ao que acontece fora do eixo Rio-São Paulo do que informar sobre espetáculos no exterior.

Fernando Novaes Duarte
via e-mail

Resposta da redação: sempre que possível, procura-se priorizar os espetáculos que acontecem no Brasil. Nem sempre os que estão confirmados à época do fechamento da edição são em número ou qualidade suficiente para figurar na lista.

Cinema

Gostaria de agradecer pela "luz" que me deu Sérgio Augusto de Andrade no seu texto *Riso no Inferno* (**BRAVO!** nº 65), a respeito da obra de Roman Polanski e em especial a *O Inquilino*. Já vi esse filme várias vezes e nunca tive essa "sacada": "Uma magnífica piada sobre transmigração das almas".

Wilder Grimião
Cordeiro, RJ

O comentário de Suzana Amaral sobre *O Crime do Padre Amaro* (*Lágrimas e Luxúria*, **BRAVO!** nº 64) é pertinente, sagaz, principalmente quando detecta o maior problema do filme: "O roteiro falha ao explorar a transformação de Amaro, quando ele se perde na luxúria e na ambição, pois não mostra razões aparentes, suficientes para tal guinada". Visto dessa maneira, o livro de Eça é mais convincente.

Luiz Vitor Martinello
via e-mail

Artes Plásticas

Quem já teve o prazer de ver Ferreira Gullar dissertar sobre arte sabe que suas inquietações como artista e como crítico perante o ato criador e a forma são altamente perspicazes (*Articulação Cristalina*, **BRAVO!** nº 66). Devemos rever os conceitos do que é válido em arte ou o que é mesmo arte e o que é falso, nos mostrando a falta de vida, de teor, e repensar, para que se produza qualidade e não somente quantidade, como vemos nas bienais e exposições.

Carlos Theobaldo
via e-mail

Bravo!

Tenho 17 anos, e uma de minhas últimas "obsessões singulares" é a de estar rodeado por qualquer leitura que me torne diferenciado e útil. As seções, os textos e as opiniões de **BRAVO!** são de excelente qualidade e oferecem uma notável introdução para uma vida intelectual.

Eric M. Mori
S. Bernardo do Campo

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITORA D'AVILA LTDA.

Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
Diretor Comercial: Paulo Cesar Araujo (*paulo@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Editor-Chefe: Michel Laub (*michel@davila.com.br*)
Editores: Marco Frenette (*frenette@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*)
Subeditores: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*), Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Revisão: Fabiana Acosta Antunes, Marcelo Joazeiro. *Colaboradora:* Lilian do Amaral Vieira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*)
Editora: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Subeditor:* Elohim Barros (*elohim@davila.com.br*). *Colaboradora:* Kika Reichert
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Daniela Bezerra Dias, Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor de Imagens: Henk Nieman. *Subeditora:* Valéria Mendonça. *Produção e Pesquisa:* Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Alexandre Matias, Ana Starlin, Angélica de Moraes, Caco Galhardo, Caio Blinder (*Nova York*), Daniel Piza, Daniela Turano, Fábio Santos, Flávia Celidônio, Flávia Fontes, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Leonor Amarante, Luis Antônio Giron, Luís Augusto Fischer, Luiz Marques, Maíra Spanghero, Marici Salomão, Monica Ramalho, Paulo Martins, Ramiro Zwetsch, Rodrigo Carneiro, Selma Tuareg, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Claudia Alves (*claudia@davila.com.br*), Valquiria Rezende (valquiria@davila.com.br)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Rio Grande do Sul – Cevecom Veículos de Comunicação Ltda. (Fernando Rodrigues) – r. General Gomes Carneiro, 917 – CEP 90870-310 – Porto Alegre – Tel. 0++/51/3233-3332 – e-mail: fernando@cevecom.com.br. – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Holbeinstr.30 – CH-8022 – Zurich – Switzerland – Tel. 00++/41/43/222-5800 – Fax: 00++/41/43/222-5809 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ANTERIORES (anteriores@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva (*luiz@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Erika Martins Gomes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604.
Serviço de Atendimento ao Leitor: Erika Martins Gomes (*sal@davila.com.br*)

DEPARTAMENTO DE MARKETING E PROJETOS
Assistente: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Assistente: Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Anna Christina Franco – MTB 15316. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Pré-impressão: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica R.R. Donnelley América Latina Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

ANER
www.aner.org.br

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDEIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

Garoto Mau **(1981), de Eric Fischl: a divisão que isola o cinema pornográfico do convencional é puramente arbitrária**

A arte em um estupro

Para Sam Peckinpah, a brutalidade é expressão física tão estilizada e visceral quanto o balé e a ópera

FOTO HENK NIEMAN

Eu acho que a primeira vez que descobri o poder espiritual da arte em toda sua plenitude e glória foi durante um estupro.

A vítima era Susan George; o filme, *Sob o Domínio do Medo*; e o estupro era uma obra-prima.

As pessoas que se impressionam com a violência de *Pulp Fiction* ou *Clube da Luta* não podem fazer muita idéia do que representava, no início da década de 70, entrar num cinema para se assistir a qualquer filme novo de Sam Peckinpah. Não há nada que eu deteste mais que repetir o elogio de uma hipotética riqueza do passado em contraposição aos duvidosos triunfos do presente, mas a verdade é que o estilo de Sam Peckinpah era diferente de tudo que o sucedeu: Quentin Tarantino seria polidamente convidado a se retirar de qualquer bar freqüentado pelos personagens de seus filmes. Não porque a violência de seu cinema fosse maior ou, como se diz hoje em dia, mais "gráfica" – simplesmente porque era encenada por alguém que nunca considerou a brutalidade uma oportunidade de promoção, mas uma forma de expressão física que podia ser tão abstrata, estilizada e visceral quanto o balé, a arquitetura ou a ópera. Mas em *Sob o Domínio do Medo*, Sam Peckinpah foi além de tudo que já tinha experimentado. Em *Sob o Domínio do Medo*, violência era sexo.

Desde o início do filme, a câmera parece se arrepiar como um

gato com os pêlos eriçados cada vez que Susan George aparece – e tem motivos de sobra para isso. A presença de Susan George – sempre deliciosa, irresistível e quase que intoleravelmente carnal – se insinua por tudo como esses perfumes que nos fazem lembrar de algo que nunca sabemos bem o que é, mas cuja doçura perigosa, flutuando enfeitiçada sobre um sabor na iminência do vulgar, sempre nos deixa ao mesmo tempo ansiosos e vagamente excitados. Logo em sua primeira aparição, antes mesmo de vermos qualquer traço de sua face, a câmera enquadra o movimento de seus seios que balançam, sem sutiã, sob uma blusa gola alta de cashmere branca; quando corrige até seu rosto, o olhar de Susan George parece brilhar com o tipo de inocência que parece só se divertir ao ser posta à prova – e que faz de sua disponibilidade envenenada um jogo arriscado e uma despudorada demonstração de poder. A câmera parece filmar sua beleza arrogante como se estivesse sendo operada por algum dos estupradores: em sua temeridade concisa, sugestiva e misteriosamente densa, a imagem é como uma rubrica hipnótica sob a qual o filme todo se articula. Desde a forma como o corpo de Susan George é exposto – com uma desfaçatez e uma petulância literalmente perturbadoras –, até o apogeu arrebatado de seu estupro, o mundo de *Sob o Domínio do Medo* é um mundo integralmente erotizado. Era um mundo, de certa forma, subversivo demais até para as sensibilidades treinadas pelo cinema intempestivo da década de 70 (foi *Sob o Domínio do Medo* que revelou como o estupro era um tema que poderia passar a ser incorporado com uma intensidade obsessiva até pela estética do pós-modernismo – o que continua muito fácil de comprovar, hoje, em filmes como *Bully* de Larry Clark ou especialmente *Irreversível* de Gaspard Noé).

Sam Peckinpah, além disso, soube filmar tudo com um cuidado quase febril para a representação dos detalhes físicos – desde a sugestão da umidade da terra molhada do vilarejo onde tudo se passa, da temperatura das pedras, do brilho frio dos copos fundos de cerveja, da madeira rugosa do balcão dos pubs e do mineral ríspido da lousa na qual Dustin Hoffman escreve suas equações até evidentemente a textura do roupão azul e da camiseta branca rasgada de Susan George na seqüência em que é estuprada ou a meia transparente escura que ajusta sob sua minissaia, ao descer de seu conversível, sob o olhar transido do grupo que conserta o telhado de sua casa.

O estupro foi muito discutido na época e continua um ponto polêmico até hoje pela circunstância razoavelmente significativa de que, apesar de toda sua violência e seu indisfarçável prazer em explorar as minúcias de cada gesto e a dinâmica dos golpes, dos sussurros, de uma calculada exposição da pele e da ambigüidade saborosa entre a agressão e a carícia, há um momento em que Susan George passa não só a aceitar mas a se deliciar em ser violada. Não é por acaso que, para tantos críticos, *Sob o Domínio do Medo* tenha representado a prova mais assustadora de como não temos controle nenhum sobre nenhuma de nossas reações – especialmente as mais físicas – mergulhados na escuridão encantada de um cinema.

Susan George em *Sob o Domínio do Medo*: uma presença irresistível e quase que intoleravelmente carnal

FOTO KEYSTONE

Tarantino seria polidamente convidado a se retirar de qualquer bar freqüentado pelos personagens de Sam Peckinpah

Decidir se o filme poderia constituir uma celebração fascista e misógina do poder da força sempre ultrapassou largamente meu talento para a divagação. O que me parecia muito mais importante é que o filme de Sam Peckinpah deixava claro que, antes de ser uma arte, uma forma de expressão, um laboratório de alusões ou um instrumento ideológico – e ao contrário do que sempre acreditou a *Cahiers du Cinéma* –, cinema é sexo.

O fato de que o vislumbre de qualquer fragmento ligeiro de um corpo de mulher possa de repente revigorar nossa experiência até do mais infindável, pomposo e circunspecto dos filmes de arte é um sintoma que deveria ser levado um pouco mais em consideração. Por seu teor radicalmente efêmero, por sua inconseqüência, por sua força de sugestão, pelas reservas figurativas e associativas de sua representação e pelos próprios mecanismos pelos quais estimula nossa percepção, as relações entre o cinema e a carne são bem mais diretas do que supõem os críticos que acreditam em metáforas, os católicos, os cineastas iranianos e Manoel de Oliveira. A divisão que isola o cinema pornográfico como um subgênero proscrito do cinema convencional, dessa forma, é puramente arbitrária: num sentido importante e muitas vezes traumático, todo cinema é por essência pornográfico. Não basta admitir a inevitável sensualidade de sua natureza: é bem provável que, como muitos outros, "sensualidade" também seja só outro eufemismo sobressaltado para o sexo e o prazer.

É essa vocação sublime para a exaltação da pele em tantos níveis que constitui a maior qualidade de todo filme (é uma qualidade que Pauline Kael, mais que ninguém, soube identificar e comemorar com um entusiasmo quase obsessivo: praticamente nenhum dos títulos das coleções de suas resenhas e ensaios deixava de formar algum trocadilho sobre a vocação essencialmente licenciosa da crítica e da própria condição de todo espectador de cinema). Para o cinema, o olhar é sempre indiscreto: a visão, em última instância, é um sentido obsceno. Por outro lado – como queriam Lévi-Strauss, Proust e, em certa medida, mesmo Nietzsche – talvez devêssemos mesmo nos limitar à audição e ao olfato. Como a serpente no paraíso ou a bruxa malvada de Branca de Neve, o cinema transforma toda tentação numa maçã. É difícil resistir.

Eu não consigo me lembrar de mais absolutamente nada de *Les Deux Fragonard*, um filme obscuro sobre Fragonard e seu primo anatomista – mas o que poderia me fazer esquecer os seios nus de sua atriz principal, Philippine Leroy-Beaulieu? O cinema sempre foi muito pródigo em imagens capazes de alterar para sempre o roteiro de nossas fantasias: é justamente a capacidade para se transformarem de etéreos contornos projetados numa tela em sólidas inspirações pagãs que dão nova vida à nossa imaginação, nossa memória e nossa intimidade o que torna tão impressionantes figuras talismânicas como Cyd Charisse, Louise Brooks, Gong Li, Simone Simon, Corinne Clery, Nicole Kidman, Paz Vega, Nastassja Kinski, Charlotte Rampling e Raquel Welch ou lampejos como Julie Adams, Monica Bellucci, Carré Otis, Talisa Soto, Francesca Neri, Carole Bouquet, Inés Sastre, Arielle Dombasle ou Mathilda May. No cinema, nossa ilha do tesouro é a beleza física.

Por isso, falar em algo como um "cinema transcendental", como pretendia Paul Schrader, sempre me soou uma espantosa, formidável contradição em termos. É verdade que Paul Schrader se referia exclusivamente ao cinema de Yasujiro Ozu, Robert Bresson e Carl Dreyer – três diretores cuja afeição pelo intangível jamais poderia ser sequer posta em dúvida. Mas ainda assim, nada é tão imediato quanto o cinema. É essa imediatez que subscreve as formas de sua irresponsabilidade e os modelos de sua sedução. O pecado não é transcendental.

E é o pecado que vai sempre morar ao lado de tudo que o cinema celebra.

Por outro lado, considerá-lo como o "pensamento do século", desse modo, é bem mais justo do que pode parecer.

Especialmente porque nada o impede, como a grande expressão moderna do pensamento, de continuar a sonhar. – **Sérgio Augusto de Andrade**

Amor e poder

Na distópica Oceania de *1984*, de George Orwell, a maior transgressão ocorre numa velha cama de casal

FOTO HENK NIEMAN

Falemos de Big Brother: o outro, o original, aquele que a insuperável cretinice televisiva usurpou para gáudio de voyeurs, desocupados coprocéfalos e anônimos exibicionistas. Não diretamente sobre ele, o ubíquo Leviatã imaginado por George Orwell, o Grande Irmão de *1984* inspirado em Stálin, mas em torno do totalitarismo por ele implantado na distópica Oceania – e, por

tabela, sobre seu criador, a cujo centenário estou prestando minhas homenagens, com dois meses de antecedência.

Quando jogos de salão de elevado Q.I. eram moda por aqui, havia um, para os de elevado Q.E. (Quociente de Especulação), que obrigava os contendores a formular perguntas e respostas a questões do tipo "quantos círculos a mais deveria ter o Inferno de Dante?", "quem recolhe a roupa de Clark Kent na cabine de telefone depois que ele se transforma no Super-Homem?", "por que Papai Noel prefere chegar pela chaminé e como consegue entrar nela?". Foi num desses jogos que pela primeira vez lancei esta transcendental questão: se o partido único da Oceania de *1984* tivesse um quarto princípio, dogma ou slogan, qual seria?

Sabem todos os que leram o clássico de Orwell que o partido único de Oceania orienta-se, ideologicamente, por três preceitos: Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força. O quarto? Fatalmente seria Amor é Ódio.

Casal de Namorados (1909), de Karl Schmidt-Rottluff: escondidos do Grande Irmão

A recíproca é verdadeira: seu mofino herói, Winston Smith, finalmente admite estar amando aquele a quem mais odiava, o Grande Irmão, consolidando uma relação cujas motivações psicológicas podem ser explicadas através do que Wilhelm Reich escreveu sobre a manipulação da psique coletiva dos alemães pelo nazismo. Por ser quase impossível praticar o sexo livremente em Oceania, a energia acumulada acaba sendo canalizada para a histérica adoração do chefe supremo.

Escrito em 1933, mas só publicado em inglês dois anos antes de Orwell iniciar *1984*, *Psicologia de Massa do Fascismo* (aqui reeditado pela Martins Fontes há dois anos) jamais passou, que eu saiba, pelas mãos do escritor. Em nenhuma de suas reflexões sobre o totalitarismo nazi-fascista e a ditadura stalinista, Orwell refere-se às teorias reichianas. Dava pouca importância ao sexo, mas não conseguiu evitar que, em sua distopia, ele acabasse sendo o fulcro em torno do qual tudo gira. Reich teria enchido muitas páginas com a repressão sexual vigente em Oceania.

Lá, se alguém fosse surpreendido na companhia de uma prostituta, pegava cinco anos de trabalhos forçados. Escondido, as autoridades faziam vista grossa, pois de certa maneira interessava ao poder incentivar a prostituição como válvula de escape de instintos que não podiam ser totalmente suprimidos. A mera luxúria, lê-se num dos primeiros capítulos, não tinha maior importância, contanto que fosse furtiva e sem alegria, e só envolvesse mulheres de uma classe submissa e desprezada. O objetivo do Estado era desidratar o amor e roubar ao ato sexual todo e qualquer prazer, reduzi-lo a uma operação ligeiramente repugnante, dentro e fora do casamento. A única função do casamento, somente oficializado quando houvesse atração física de parte a parte, era procriar filhos a serviço do Partido, educados para este fim em instituições públicas.

Não estamos muito distantes da metafísica do sexo de ideólogos fascistas como Jules Evola e Giovanni Gentile. Não havia qualquer moralismo por trás das restrições impostas pelo Grande Irmão. O *duce* de Oceania apenas temia que do amor entre as pessoas surgisse uma força incontrolável, capaz de pôr em risco a sua onipotência. Por isso, em Oceania, o ato sexual, quando executado com êxito, é considerado subversivo. "Quando o indivíduo sente (paixão), a comunidade treme", diz Lenina a Bernard, ecoando em outra distopia (*Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley) o conceito-chave de *1984*.

Amar, pois, é o maior crime cometido por Winston e sua amante, Julia.

Cabe a ela, aliás, dar a melhor explicação sobre a filosofia de repressão ao sexo em Oceania: "Quando amas, gastas energia; depois, ficas contente, satisfeito, e não te importas com coisa alguma. Eles não gostam que te sintas assim. Querem que estoures de energia o tempo todo. Todo esse negócio de marchar para cima e para baixo, dar vivas, agitar bandeirolas, é sexo que azedou. Se estás contente contigo mesmo, porque havias de admirar o Grande Irmão, os Planos Trienais e os Dois Minutos de Ódio e todo o resto da maldita burrice?"

Mas, um dia, tudo foi diferente. Esse reconfortante passado só aparece em sonho, sob a forma de um éden ecológico, a terra dourada, onde amor e natureza se encontram e fundem, lugar-comum em numerosas ficções de antecipação (não terminava sobre um bosque ensolarado a fuga final de *Blade Runner*?). Em *Admirável Mundo Novo* há um espaço, fora da Reserva, o "maravilhoso Outro Lado", onde se preserva um mundo verde, de céu azul e pureza infinita. É além de um Muro Verde, fronteira do horror automatizado com uma floresta onde a liberdade reina absoluta que os personagens de *Nós*, distopia paradigmática do soviético Yevgeny Zamyatin, que muito influenciou Orwell, localizam o paraíso sobre a Terra. Todo distopista é um passadista incurável. Seu futuro é sempre uma projeção amplificada do presente que de bom grado trocaria por um passado preferencialmente idealizado em estilo pastoril.

Nenhum passado talvez valha tanto, mas dependendo do presente que temos e do futuro com que nos acenam não há limites para a nostalgia. Orwell imaginou o inferno de Oceania em 1947, mal refeito da guerra, da morte da mulher (em 1945) e da irmã mais velha (em 1946) e às voltas com uma tuberculose que o mataria três anos mais tarde. Não surpreende que suspirasse pela democracia capitalista de, digamos, 1912.

Nas distopias, o trivial, o rotineiro, tende a virar utopia, no sentido de ideal longamente ansiado. Uma cama dupla é corriqueira para nós, hoje, mas em *1984*, torna-se algo tão extraordinário e bem-vindo quanto uma garrafa de água gelada no deserto. A cama dupla que Winston e Julia freqüentam, no quarto em cima do antiquário de Charrington, tem o mesmo valor das cores que os amantes de *Nós* encontram em outro antiquário, refúgio mágico e simbolicamente passadista de um cotidiano sitiado pela vítrea e gélida arquitetura do Estado Um.

Alguns críticos entendem o saudosismo, mas não o aceitam por considerá-lo basicamente reacionário. Afinal de contas, o que é distopia para uns pode ser utopia para outros. Parte do que Huxley previu, com horror, para o *brave new world* de 2500 (destruição da célula familiar, inseminação artificial, etc), as feministas afinadas com as idéias de Shulamith Firestone, a autora de *A Dialética do Sexo*, achariam ótimo.

O objetivo do Estado era roubar todo e qualquer prazer ao sexo, reduzindo-o a uma operação repugnante

As feministas nunca viram *1984* com muita simpatia. As mais ortodoxas por julgarem opressivo o amor romântico pelo qual Orwell parecia suspirar. Não precisavam exagerar. Há pontos menos discutíveis e mais sugestivos na profecia orwelliana à disposição das feministas. As fantasias de estupro (e assassinato) de Winston vis-à-vis Julia e o sectarismo exacerbado das mulheres de Oceania têm uma explicação reichiana, segundo a qual toda inibição de gratificação genital intensifica o impulso sádico. Quanto maior a repressão sexual, maior a exacerbação. Por reprimir-se menos, Julia rebela-se a seu modo contra o Partido.

Orwell não explora essa condição privilegiada, preferindo investir mais na concepção de que a ignorância, se não fortalece, como apregoa o Partido, ao menos torna menos sofrida ou mais "sadia" a vida dos súditos de Leviatã. Julia é uma saudável ignorante, "rebelde só da cintura para baixo", sem apetite para a leitura, mas com pronunciado gosto por cosméticos, meias de seda e sapatos de salto alto. Ora, Julia gosta do que é proibido, atitude política das mais vigorosas em Oceania. Pior tratamento recebe Katharina, a primeira mulher de Winston, vulgar e vazia, e as matronas embagulhadas por sucessivos partos, mas ainda assim felizes da vida.

Teria sido interessante um contraponto entre as duas, Julia e Katharina, como Zamyatin fez com as duas amantes do seu herói, mas a preocupação maior de Orwell não é com a relação macho-fêmea e sim com a relação pai-filho. Por isso a dominação mais saliente em *1984* é de O'Brien sobre Winston e não de Winston sobre Julia. Winston é passivo, masoquista e submisso em relação a O'Brien, ao contrário de Julia em relação a Winston. Foi dando em cima dele que Julia chamou-o à subversão da ordem, na Terra Dourada e numa velha cama de casal. Em Oceania, o gozo é uma afirmação de individualidade a dois, uma revolta contra o instinto gregário, o panurgismo cabisbaixo e lobotomizado.

Moral da história: Amor é Poder. – **Sérgio Augusto**

Miséria e literatura

Pode parecer estranho, mas também os escritores podem nos dizer alguma coisa a respeito da fome

FOTO ACERVO PESSOAL

O combate à fome se tornou o tema crucial no governo do presidente Lula. É uma luta nobre, e urgente, mas que, se tomada ao pé da letra, pode gerar mal-entendidos. O presidente já declarou que não basta dar o peixe, mas é preciso também ensinar a pescar. Não basta dar comida, saciar a fome imediata e premente, embora isso deva ser feito. É preciso também entender o que essa imensa fome significa. Sociólogos, sanitaristas, médicos, ambientalistas, políticos, todos devem fazer a sua parte e por isso precisam ser ouvidos. Pode parecer estranho, mas talvez os escritores também possam nos dizer alguma coisa a respeito.

Foram muitos os escritores que passaram fome, ou que tiveram de enfrentá-la, antes de chegar à literatura. O paulista João Antonio pegou no pesado como office-boy, para só depois se tornar o autor de *Abraçado ao Meu Rancor*, um livro sobre a brutalidade social. Mestiço e filho de um pai louco, Lima Barreto viu-se obrigado a aceitar um emprego de funcionário na Secretaria da Guerra para, com um salário miserável, ter o que comer. A obra de João Gilberto Noll é, em si, uma encenação da fome – e o escritor gaúcho submeteu-se a muitas restrições pessoais para levar à frente seu projeto literário. Filho de um sapateiro, o dinamarquês Hans Christian Andersen, que ficou órfão aos 9 anos, esmolou pelas ruas de Copenhagen para poder comer, só conseguindo viver do que escrevia depois dos 30 anos de idade.

Escritores marginais, como os franceses François Villon, ladrão e assassino, e Jean Genet, vagabundo e amante de um homicida, chegaram a cultivar a experiência da miséria como condição indispensável para a produção literária. Genet dizia tirar prazer da falta de dinheiro, pois ela o permitia andar malvestido, não se lavar nem cortar o cabelo, rituais que considerava uma perda de tempo. A poesia de Villon não teria a mesma ferocidade sem a sabedoria que ele adquiriu com a miséria. O russo Fiodor Dostoiévski viveu endividado e escreveu movido, sobretudo, pelo desejo de fazer dinheiro. Atormentado por empréstimos que não conseguia pagar, e perseguido pelos credores, chegou a exilar-se. *Crime e Castigo* tem como chave essa experiência.

No século 16, François Rabelais tratou não só da fome, mas também de seu oposto, a gula, em *Gargantua e Pantagruel*. Gargantua é um glutão insaciável e seu filho Pantagruel sofre de uma sede que não consegue matar. O mal, que parece ser físico, ultrapassa o domínio do corpo. Já no século 20, o escritor russo Vladimir Nabokov relata em *Desespero* a história de um fabricante de chocolates que, por acaso, tropeça com um vagabundo que é seu duplo perfeito – e a identificação com o faminto o leva a cobiçar seu sofrimento físico. O tcheco Franz Kafka tratou do tema em *Um Artista da Fome*. Seu protagonista pratica a arte do jejum, já que não encontra alimento que o satisfaça. Tranca-se em uma jaula, exibindo sua arte de desejar o impossível. Faz da carência, arte. Graciliano Ramos não só tematizou os horrores da fome em seu célebre *Vidas Secas*, mas dela fez um motor de transformação em *São Bernardo*. O romance conta a história de Paulo Honório, um trabalhador rural que não se conforma com sua sorte e faz da adversidade combustível para a luta. Chega a ser fazendeiro. Sem a fome, talvez tivesse permanecido imóvel.

> Jean Genet chegou a cultivar a experiência da pobreza extrema como condição indispensável para a produção literária

A fome como geradora de ilusões é tema de um romance como *As Vinhas da Ira*, do norte-americano John Steinbeck. Expulsos pela mecanização do campo, agricultores são atraídos pela utopia da nova Califórnia, mas lá só encontram salários miseráveis e a fome quase absoluta. Num conhecido ensaio sobre a arte da fome, o escritor nova-iorquino Paul Auster relembra uma misteriosa idéia de Antonin Artaud, para quem a avidez seria condição para a criação: "Parece-me que o importante não é tanto defender uma cultura cuja existência jamais impediu alguém de passar fome, mas extrair do que se chama cultura idéias cujo poder de convencer seja igual ao da fome". Escrever como quem sente fome. Artaud propunha que, em vez de carência, a fome é um antecedente necessário para que o escritor se ponha a escrever.

A celebração da fome, que vai muito além da satisfação biológica, aparece em um romance como *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Ao arrumar o quarto de empregada, entediada e insatisfeita, a personagem G.H. depara-se com uma barata e decide que, para saciar a fome abstrata de que sofre, deve submeter-se ao pavor de provar da barata viva. A fome de existir, mais que a fome biológica, também é o tema de *A Hora da Estrela*, no qual a ingênua Macabéa, mais que das aflições de uma vida pequena, sofre da dor de não chegar a ser. Em Clarice, a fome de ser, de possuir uma identidade, leva ao que Arthur Rimbaud chamou de "desregramento de todos os sentidos".

Também é da fome não como falta, mas como fonte de energia que o escritor norueguês Knut Hansun trata em seu mais célebre romance, chamado simplesmente *Fome*, de 1890. "Desejei escrever um livro sobre os mistérios dos nervos num corpo consumido pela fome", ele disse. Quase nada acontece em *Fome*, ou, se acontece, pouca importância tem. O romance é a história de um escritor que circula por Christiania (hoje Oslo) amargando uma fome que não se sacia. Como disse Paul Auster, o herói sofre, "mas sofre porque escolheu sofrer". E por que fez essa escolha? O personagem de Hansun, como o próprio Hansun, parece acreditar que, antes de existir, deve atravessar a falta absoluta.

Outono (1573), de Arcimboldo: na miséria como na fartura, trata-se de preencher um vazio que ultrapassa o domínio do corpo

É a fome – como desejo agudo e inadiável – que joga os escritores em situações-limites. Basta pensar no polonês Joseph Conrad, que navegou pelo mundo em busca de alguma coisa que não sabia nomear. Sofreu graves desilusões e, por fim, abandonou a carreira marítima. Foi essa busca sem solução, essa fome sem chance de saciedade, que o levou a escrever livros como *O Coração das Trevas*. A viagem de Charlie Marlow ao alto do rio Congo e sua obsessão por Kurtz, um comerciante de marfim que perdeu a alma na selva, é uma metáfora perfeita da fome que, personalizada em Kurtz, só destrói e jamais se sacia. Conrad, o escritor, também morreu na miséria.

A fome, ou a falta dela, pode produzir, sim, literatura. É o caso do austríaco Thomas Bernhard, vítima de uma afecção de causa desconhecida que lhe afetou, primeiro, o sistema linfático, em seguida os pulmões e, por fim, o coração. Seu biógrafo Miguel Sáenz escreveu que "ao considerar sua obra imensa, há que considerar que ela foi escrita por alguém que tinha de lutar todos os dias simplesmente para respirar". Aqui se pode pensar também em Marcel Proust que viveu, desde pequeno, asfixiado pela asma. Sua fome de ar confluiu em uma obra de mais de 4 mil páginas. A fome pode ser vista, metaforicamente, como a necessidade de preenchimento do vazio, que pode ser não só físico, mas existencial. Em um ensaio sobre o escritor japonês Yukio Mishima, que cometeu *seppuku*, o ventre rasgado para exibir o nada que o constitui, a francesa Marguerite Yourcenar mostra como sua obra é, acima de tudo, uma exposição da ausência. Mishima se apegava ferozmente à idéia de uma "reformulação do corpo", na qual ele pudesse se adaptar às carências, tanto da ordem da necessidade biológica, como do desejo. E assim, chegando ao autodomínio, viesse a aniquilar necessidade e desejo – matar a fome – e se bastar.

A fome que move os escritores não deve ser confundida, ou sobreposta, contudo, à fome real que assola milhões de miseráveis. O poeta João Cabral de Melo Neto confessou, desiludido, que escrevera seu *Morte e Vida Severina*, longo poema dramático sobre os retirantes do Nordeste, espelhando-se na linguagem do cordel e contando que ele viesse a mitigar o sofrimento daqueles miseráveis. "É um poema fracassado, um grande mal-entendido", avaliou depois, ao verificar que só quem se interessou pelo livro foi "o Brasil das capitais, que vai ao teatro e que não sente fome". Movida pela carência e pela fome, a literatura, e os escritores, não devem cultivar a ilusão de que possam, com seus livros, enfrentar a fome real. Essa só se mata, mesmo, com comida. Mas existe uma fome que ultrapassa o corpo, e que parece não ter objeto, nem solução, e que é, por fim, o que faz a literatura avançar. – **José Castello**

O CINEASTA DOS SOBREVIVENTES

Hector Babenco filma *Carandiru* e explica por que baseou sua obra na beleza e tragédia dos desvalidos, sejam eles culpados ou vítimas. Por Almir de Freitas e Michel Laub

Cena do novo filme: brutalidade e compaixão, mas nunca panfletarismo

FOTO MARLENE BERGAMO/DIVULGAÇÃO

Foi primeiro numa relação entre médico e paciente que Hector Babenco conheceu *Estação Carandiru*. Há cerca de 20 anos, o cineasta iniciou com Drauzio Varella o tratamento de um câncer no sistema linfático, mais ou menos na mesma época em que o médico tentava conter uma pré-epidemia de Aids no Carandiru. Das histórias contadas sobre o então maior presídio da América Latina, surgiu a idéia de reuni-las num livro. "Quando nem pensava nisso", recorda Babenco, "o Drauzio começou a me mandar algumas folhas, alguns capítulos. E eu fiquei estupidificado com a qualidade narrativa dele, com a imparcialidade e a clareza do relato de coisas tremendamente desgostosas, horrorosas, sórdidas."

Hoje, *Estação Carandiru* (Companhia das Letras, 368 págs., R$ 33) é um dos maiores fenômenos da história recente do mercado editorial brasileiro, com vendas que chegam a quase 400 mil exemplares. E é também a base do mais recente filme de Hector Babenco, *Carandiru*, que estréia neste mês depois de um trabalho de filmagem e produção que durou três anos. "Fiz esse filme como uma elegia à sobrevivência", diz o cineasta, que, em meados da década passada, teve seu câncer agravado, só escapando da morte graças a um transplante de medula. Foi quando, em "cadeira de rodas", rodou *Coração Iluminado* (1998), seu título mais subjetivo e autobiográfico, que seria o seu "último". Não foi. Também um sobrevivente, Babenco retoma em *Carandiru* boa parte das características que marcam a sua filmografia — o respeito e a "compaixão gigante" com os desvalidos, miseráveis e excluídos do mundo e do Brasil, país que este judeu argentino, definitivamente, adotou como seu.

Na entrevista que se segue, Babenco fala dessa obra universal, das suas referências literárias e políticas e do cinema brasileiro. Consagrado internacionalmente com *Pixote* e *O Beijo da Mulher Aranha* (que deu o Oscar de melhor ator a William Hurt), ele detém-se nos personagens fascinantes que compõem *Carandiru*, um mosaico de micro-histórias feitas de crueldade, sim, mas também de humanidade. Nelas aparece o massacre de 2 de outubro de 1992, quando 111 detentos foram mortos durante a invasão do Pavilhão 9 pela Tropa de Choque da Polícia Militar, mas, segundo Babenco, nenhum traço de proselitismo: "Sou um ser totalmente político. Sinto que consigo lidar com a tragédia de uma forma respeitosa, sem em nenhum momento deixar cair para o melodrama, a exaltação ou a glorificação. Essa é a minha vigilância".

BRAVO!: Você ficou satisfeito com o resultado de *Carandiru*?

Hector Babenco: Muito. Fizemos um trabalho digno, forte, honesto. Meu compromisso era primeiro com uma forma, a minha maneira de ser fiel ao livro do Drauzio. Acho que ele tem uma estrutura muito clássica, muito parecida com *Os Sertões*, do Euclides da Cunha. Você tem a terra, a população, o conflito, o desenlace do conflito. Eu tentei manter essa estrutura narrativa o máximo possível sem que em nenhum momento o filme tivesse que recorrer a nenhum modelo narrativo documental.

Quais foram as dificuldades?

Eu tinha tido uma experiência muito bonita com *Brincando nos Campos do Senhor*, no qual, apesar de termos um material aéreo deslumbrante da Amazônia – e a Amazônia só é bonita de cima, de baixo é um charco, um lodo –, eu poupei as imagens da floresta para o momento em que a floresta era personagem do filme. Então eu disse, vou fazer o mesmo agora. O critério é que o Carandiru apareça quando há uma ação que nos leva a um momento no presídio, e nesse momento tem de estar embutido por que as pessoas estão lá, como elas vivem e quem elas são. Não tem absolutamente ninguém indicando nada nem explicando nada.

Você considera *Carandiru* um filme sobre o quê?

Cada filme meu tem uma marca, corresponde a um momento da minha vida. Este, para mim, é um filme sobre a sobrevivência. O privilégio da sobrevivência não é você ter a liberdade, é você conseguir ficar vivo. Eu fui um doente que conseguiu ficar vivo. Então aqui há uma leitura meio marota, meio subterrânea, sem querer falar de metalinguagem, sem querer fazer viadagem acadêmica: eu encontro analiticamente uma coisa que o Drauzio me disse um dia: "Você sabe o que um preso quer mais na vida"? Eu respondi: a liberdade. E ele: "Não, é sair vivo, estar vivo". Então o que faz um preso para estar vivo num conglomerado de violência, onde a violência é latente? Tentar ser útil ao grupo, para ser essencial para a comunidade. Que foi uma atitude que eu tive muito também. Como doente sempre quis estar a par do que estava acontecendo, tentei estabelecer parcerias com meus médicos, com as enfermeiras, li a respeito da minha doença. Eu quis, de alguma forma, ser útil a mim pra poder sobreviver. E esse filme é uma elegia à sobrevivência.

A sobrevivência, de algum modo, não está presente nos seus outros filmes também?

Nunca pensei nisso.

***Pixote*, claro, é um exemplo mais óbvio.**

Pixote acaba porque, se tivesse mais cinco minutos, teria de matar o menino. O menino não tinha saída, como não teve na vida real.

***Coração Iluminado* também é uma espécie de sobrevivência. Até física, porque ele quase morre.**

Há uma salvação, uma redenção.

E é um filme autobiográfico também, que você fez saindo da doença. Você pensou nessa relação?

Eu nunca penso nisso. Essa coisa da sobrevivência encontrei agora. Não tinha isso preparado para falar.

Eu vi uma entrevista em que você fala da cena de *Pixote* na linha do trem, que foi imaginada na hora. Na maneira como se faz um filme, então, há espaço para o improviso, a intuição. Como isso se reflete nos temas?

Cinema é planejamento mais capacidade de improvisação. Eu sou intuitivo. Eu chego na cena, eu sei o que a precede, o que vem depois, o que me interessa dessa cena. Não em nível de diálogo, de que tipo de sentimento e de informação essa cena tem na estrutura narrativa. Eu vou filmá-la do jeito que me pareça mais claro para ser entendida.

A cena dos detentos cantando o Hino Nacional no jogo de futebol de *Carandiru* foi planejada para simbolizar o quê?

Ela estava no roteiro. Cada vez que vejo a cena fico extremamente tocado, porque é a coisa mais brasileira que eu já vi na vida. A mim me toca muito ver aqueles marginalizados cantando o hino brasileiro, emoção à flor da pele, porque é o momento em que o filme diz a que ele veio, onde ele está acontecendo, quem é a nação brasileira.

Se o tema do filme é a sobrevivência, o que atraiu você para o projeto foi mais a questão dos detentos ou da epidemia, dos doentes?

Por mais que respeite e ame o Drauzio Varella, eu não dedicaria três anos da minha vida para fazer um filme só pra satisfazer um desejo reprimido dele. O Drauzio nem pensava que esse livro pudesse virar um filme. Fiz o filme pelas mesmas razões que fiz os outros: pra tentar entender por que quis fazê-lo. Não há uma diretriz definida de por que você decide alocar seu coração, sua cabeça, sua perseverança, sua capacidade de trabalho se não é para desvendar um mistério. O mistério é a transposição de uma narrativa escrita para uma narrativa visual. Claro que eu poderia ser um pouco meloso e dizer frases bonitas, que são extremamente capciosas; a gente tem de ser muito cuidadoso com essas coisas. Mas é inegável que é um respeito a essa coisa sagrada que é a miséria. É óbvio que é uma compaixão gigante em relação ao menos favorecido, é inegável. Isso não quer dizer que eu vou tornar ele um herói ou vou fazer dele, do facínora, uma figura de respeito. É um universo que eu sinto e com o qual me dou bem. Sinto que consigo lidar com a tragédia de uma forma muito respeitosa, sem em nenhum momento deixar cair para o melodrama, para a exaltação ou para a glorificação. Essa é a minha vigilância.

Tem essa compaixão...

Compaixão, acho que é essa a palavra... É amor visceral pelo necessitado. O que me levou a fazer o *Brincando nos Campos do Senhor*? Os índios.

Que seriam o equivalente às crianças de *Pixote*?

Exatamente. Eu falei para o produtor, o Saul Zaentz: olha, eu faço esse filme, mas o meu coração está do lado dos índios.

Desse ponto da compaixão podemos passar para outro oposto. Você consideraria que faz um cinema engajado, militante?

Nem um pouco. Em nenhum dos meus filmes você vê uma traça, um cheiro, nada que esteja ligado a nenhum tipo de discurso narrativo, seja ele panfletário ou ideológico.

Onde é que fica essa diferença entre a arte e a denúncia?

Ah, dentro de mim, porque eu sou um ser totalmente político, em relação à minha observação do mundo. E eu exerço o direito que tenho, com os filmes, de dizer o que acho quando conto uma história. Mas não há nessa proposta a utopia de imaginar que o filme possa transformar-se numa bandeira que subleve pessoas, que traga luz para outros ou que descubra coisas que não se falam porque as pessoas, mídia, a sociedade civilizada não desejam tocar. De alguma forma eu tenho um faro, uma sensibilidade, digamos, mais especial, mais sintonizada com o desfavorecido. Para mim a população brasileira é feita de desfavorecidos. Há uma elite dominante, pela qual eu tenho total repugnância, a quem lamentavelmente às vezes eu tenho de recorrer, como uma espécie de Robin Hood. Então eu vou lá e roubo um bolinho de bacalhau para poder fazer meu filme. Se você perguntar qual é minha ideologia, seria talvez um socialismo utópico, que não existe em lugar nenhum do mundo. Não acredito no modelo cubano, não acredito no modelo comunista. Acredito parcialmente em al-

"Se você deixar crescer os sobreviventes de *Pixote*, vai encontrá-los em *Carandiru*"

FOTO MARLENE BERGAMO

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, a célebre cena de *Pixote*, com Fernando Ramos da Silva e Marília Pêra; na pág. oposta, o cineasta com o rapper Sabotage no set de *Carandiru*: a infância e a idade adulta da miséria

guns modelos sociais que trouxeram alguns benefícios para a humanidade. Por exemplo, não dá para ser frontalmente contra o modelo norte-americano. Há determinadas áreas do modelo social norte-americano que só têm favorecido a qualidade de vida do mundo inteiro – cito o meu caso, com a medicina. Eu tenho certeza absoluta, desde os 16 anos de idade, que o mundo não presta. Então eu sempre vivi respeitando as regras do jogo, para que ninguém tenha o direito de me apontar o dedo no nariz, mas também de uma forma muito anarquista.

Mas você tem consciência de que *Pixote*, bem mais até do que *Carandiru*, funciona também como uma denúncia, que seria um elemento de arte engajada?

Você acredita nisso? Eu acho que não. Se funcionar, é a vida do filme. Não estava na minha bagagem, na minha mochila essa intenção, de jeito nenhum.

A gente estava falando, aliás, que *O Beijo da Mulher Aranha* deixou parte da esquerda irritada.

E o *Pixote*? O *Pixote* foi banido de Cuba. Eu submeti ele três vezes a um festival de Havana e sempre foi recusado. Até que um dia finalmente pessoas ligadas a Cuba me disseram: "Babenco, não tem vez. Você colocou todas as informações certas e não deu o recado". Como que eu não dei o recado? O recado são as informações certas. O fato de não ter apontado o nome do vilão? Deixa que façam isso os ideólogos. Depois, fica muito fácil, o filme vira uma espécie de hipótese – tese – demonstração. Eu acredito que a obra do cinema é uma obra aberta, como os filmes do Kurosawa, por exemplo. Sabe, algo que cada pessoa leia, ou entenda, ou veja, se distraia, se informe, curta de uma forma diferente.

Mas em *Carandiru* houve a opção de falar do governador durante a invasão do presídio.

É fato real! Tem o Collor também no filme. Falando em cinema político, você nem se lembra mais do Collor, do jeito que ele falava, no momento em que o cara estava injetando cocaína na veia... É uma alusão, uma leitura "pim-pam-pum" muito forte.

Isso não está no livro. Você achou indispensável incluí-la assim, didaticamente?

Era o ano de 1992! Quem deu a ordem de invadir o Carandiru foi o Fleury, está nos autos. Não é uma mentira, não é uma suposição, não é uma denúncia, está se falando de um fato. Aquele discurso do Collor aconteceu alguns meses antes da rebelião, está lá, material da Globo, não fui eu que fiz. E as ordens foram do governador. Tem três pessoas da sociedade brasileira que estavam reunidas com o governador no palácio, discutindo um plano para desenvolvimento de uma pesquisa, um deles muito amigo meu, que até mesmo ouviram ele dar a ordem.

Como é que a crítica reagiu a seus filmes?

No caso do *Pixote*, muito tardiamente. A *Veja*, por exemplo, foi um escândalo, me massacrou. Na época o crítico era o Jairo Arco e Flecha, que teve o topete de organizar uma cabine e levou um juiz de menores para ver o filme. Olha o nível de seriedade e de ignorância dele: o que você achava que um juiz de menores ia dizer? Que aquilo não existia, era uma mentira, uma fábula.

Estamos aí nos anos 80.

Em plena ditadura. Quando o filme ganha uma notoriedade lá fora e é relançado no Brasil, todo mundo abaixa a guarda, todo mundo acha que é uma obra primorosa, premonitória, que fala de coisas que nós não estamos enxergando. Eu me lembro até de uma charge do Millôr Fernandes que dizia: "O que fazer com o menor abandonado?", e ele mesmo respondia: "Deixa-o crescer". Se você deixar crescer os sobreviventes de *Pixote*, vai encontrá-los em *Carandiru*. Essa ficha para mim caiu no meio das filmagens: sem ter absolutamente nenhuma relação de personagens, de história. Jamais, durante a escrita do roteiro, surgiu essa idéia, mas eu tive essa consciência plena de que eu estava visitando o mesmo universo 20 anos mais tarde, a mesma geração de personagens, que tinham 8 ou 12 ou 14 em *Pixote* e agora estavam com 30, 35. Ou estavam mortos ou no Carandiru.

Você deve ter acompanhado a polêmica sobre *Cidade de Deus*, a história da cosmética da fome, de que o filme teria, na expressão da crítica Ivana Bentes, promovido um "turismo no inferno". O que acha dessa visão?

A coisa mais importante que advém do fenômeno da mídia com o *Cidade de Deus* é a pluralidade. A existência de diferentes pessoas da área de comunicação e de formadores de opinião com uma concepção totalmente diversa do que um filme é. O filme não vem acompanhado de uma apostila. Eu acho que o Meirelles deu razões pelas quais o fez, e eu não sei muito bem quais são. Eu nunca consigo encontrar no discurso dele uma coerência. Não por ele ser incoerente: eu sinto que ele é um homem movido por um entusiasmo frenético, porque é uma máquina de fazer cinema. Acho que isso foi mais forte do que um fundamento ético, moral. Mesmo uma emoção, eu diria. E não por isso o filme deixa de ser menos importante ou mais importante. Sabe, o que eu acho importante é que, num momento em que se fala que a arte tem que ser voltada para o social, existir um filme brasileiro que atinja 3,4 milhões de pessoas. O social está aí. Esses 3,4 milhões poderiam ter ido para o *Chicago*. Quando uma obra de arte chega para ficar, paira acima do que se possa dizer dela. Essas são as virtudes que têm as grandes "obras maestras". Um *Apocalipse Now*, sabe? Um grande filme realmente.

***Cidade de Deus* é um grande filme?**

Não sei se a palavra grande é certa. Eu gostei muito do filme. Se você me perguntar se tudo bem com essa banalização, com essa exploração do menor, com essa falta de piedade, com essa caracterização dos jovens de uma forma assim, tão demoníaca... Eu me emocionei um par de vezes, via-

Ironweed, com Meryl Streep e Jack Nicholson: testemunhas da violência que não poupa o outro

FOTO CLÁUDIO EDINGER/DIVULGAÇÃO

A FATALIDADE

Diz o *Salmo 91*: "Ele [o Senhor] te livrará da rede do caçador e da epidemia funesta. Ele te cobrirá com suas plumas e, debaixo de suas asas, te abrigará; sua fidelidade é escudo e couraça. Não temerás o pavor da noite, nem a flecha que voa de dia, nem a epidemia que ronda no escuro, nem a peste que devasta ao meio-dia. Se tombarem mil a teu lado e dez mil à tua direita, tu não serás atingido". O último trecho – lido por Dadá (Robson Nunes) quase no final de *Carandiru*, enquanto a câmera se afasta lentamente, mostrando as dezenas de corpos do massacre – serve como divisa daqueles que escaparam de um destino certo, de uma morte que, seja na forma da ameaça de epidemia de Aids, seja no próprio massacre, ronda o presídio do começo ao fim.

Numa outra cena marcante, Dadá se finge de morto, deitando-se no meio da fileira de mortos para escapar das execuções da tropa de choque. Sobrevivente do inferno, é ele quem personifica com mais força um dos personagens que permeiam a obra de Babenco – ele também um sobrevivente de um grave câncer no sistema linfático. Se a noção é mais evidente em *Carandiru*, ela já pode ser encontrada na trajetória, desafiadora da fatalidade, do assaltante de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, e, mais ainda, na criança submetida às perversidades da sociedade de *Pixote, A Lei do Mais Fraco*; ou então na ameaça de genocídio dos índios niarunas de *Brincando nos Campos do Senhor*, ou mesmo no jovem judeu de *Coração Iluminado*, desviado pelas circunstâncias de um pacto de morte firmado numa paixão extrema.

Quase nunca, contudo, a sobrevivência é celebrada como um triunfo absoluto. Não são heróis o que se vê nos filmes, e a vida que lhes foi concedida, em meio aos "mil ao lado e aos dez mil à direita", é marcada pela sombra desses que ficaram pelo meio do caminho: sobreviver também é ser testemunha da fatalidade que não poupa o outro. Mas também é isso que permite expor a face mais generosa e amorosa da humanidade. Em *Ironweed*, os mendigos Francis Phelan (Jack Nicholson) e Helen Archer (Meryl Streep) – sombras do homem e da mulher que foram um dia – dividem essa condição em um terno abraço de afogados, até que o destino venha interromper essa história de amor áspera e crua. Ao sobrevivente, caberá lidar com o que foi perdido e com a sua própria humanidade destroçada. É tudo o que lhe resta. Mas é vida, esta graça que – concedida por Deus ou não – é ao mesmo tempo um fardo e um milagre. – AF

jei no filme, admirei o realizador, admirei a montagem. E acho que é um filme importante, não dá para descaracterizá-lo.

O que você acha dessa geração de filmes que tratam da realidade brasileira, do tipo *O Invasor*?

Tenho a minha escolha. Acho que o filme mais interessante que vi nos últimos anos é *O Invasor*. Por tudo. Pelo modelo de pouquíssimos recursos, precária estrutura dramática... Mas o filme é de uma agressividade, de uma virulência totalmente sem piedade. É tremendamente instintivo, visceral. Coisa que, por exemplo, em outros mais caprichados eu não acho.

Quais?

Ah, eu não quero ficar falando de colegas, fico sem graça. Mas, por exemplo, o *Abril Despedaçado*, do Walter Salles, é sem alma. É um filme que não tem coração, que é artificial. É feito de muitas idéias belas, mas você não pode mexer na miséria com um critério estético. Quer dizer, poder, pode, mas o resultado fica aquém do desejado.

Você acha isso de *Central do Brasil* também?

Não. *Central* tem um motor, que é a relação mãe-filho. Que não é filho, é postiço — tem a rejeição, o retorno, o segredo. Tem elementos muito ricos em dramaturgia ali. A descoberta do Brasil nesse *road movie* é muito interessante, a procura do pai... É um filme muito Wim Wenders também, mas tem um coração violento que é o personagem da mãe, que é imbatível. Não se esqueça de que cinema é emoção, não é? E quanto maior a qualidade da emoção, mais inteligente o entretenimento. Estamos fazendo um filme para o público ver, não estamos fazendo um filme para os amigos verem, certo? Muito respeito pelos que não têm necessidade do público, acho os filmes do Júlio Bressane muito interessantes, mas eu não saberia, não me conformaria em fazer um cinema tão fechado, tão pouco aberto para o público.

Voltando um pouquinho no tempo: qual a importância do Cinema Novo na sua vida?

É crucial. É o que me pegou quando eu cheguei ao Brasil. Quando vi *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), eu caí de quatro. Era quase que uma opereta. Essa narrativa em preto-e-branco, essa liberdade da câmera, gostei muito, muito. Esses filmes que eu vi, chegado de fora, me trouxeram... o novo.

Era o Brasil?

Era o Brasil. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade). Tem *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr.), que talvez não seja nem um grande filme, mas coisas que me impactaram muito ao ver. Já não me interessava o Walter Hugo Khouri, porque eu já tinha visto tudo do Antonioni, toda Nouvelle Vague. Já vinha da Argentina, os filmes do Khouri são muito argentinos, Leopoldo Torre Nilsson, aquela crise existencial, aqueles silêncios, aquela depressão perante o ato de viver, aquele desânimo. É significativo, o Khouri teve responsabilidade, fez um cinema urbano até um certo momento, tem dois ou três trabalhos interessantes, mas eu fiquei muito fisgado pelo Brasil. Eu sou apaixonado pelo Brasil.

Você se considera um cineasta brasileiro?

Eu não me considero, eu sou um cineasta brasileiro.

Suas referências do cinema são mais daqui ou de fora?

São do mundo inteiro. Eu sou um homem plural, um homem do mundo, mas um cineasta brasileiro.

Como é que você se vê dentro da tradição desse cinema?

Não sei. Quem tem de saber são os que estudam isso. Há diretores que se atribuem um discurso em terceira pessoa como se eles fossem representativos do cinema brasileiro. Eu sou um modesto imigrante tentando dizer o que bate no meu olho e no meu coração.

Você tem uma produção cinematográfica relativamente pequena. Por quê?

Basicamente a dificuldade de você estruturar um projeto no Brasil. Você não tem fontes de financiamento, sempre tudo é feito de uma forma incompleta. Essas leis vieram pra ajudar um pouco, mas também atrapalharam. E, enfim, demorei dois anos para captar um pedaço dos recursos do *Carandiru*. O resto veio com o adiantamento da distribuição.

Você filmaria mais se houvesse mais financiamento?

É tudo o que eu quero, poder fazer um filme a cada dois anos, dois anos e meio, não a cada quatro. Porque faz três anos agora, eu ainda tenho o lançamento no Brasil, certamente *Carandiru* terá algum lançamento lá fora. Eu vou estar ocupado até o final do ano com ele.

E lá fora, com *Ironweed*, *Brincando nos Campos do Senhor*, as produções norte-americanas, quais são as dificuldades?

São outras. Há um modelo de produção na América, apesar de eu nunca ter trabalhado para Hollywood. Fiz filmes com atores importantes, mas sempre foram produções independentes de alguma forma. O Saul Zaentz, mais independente que ele impossível. O cara fez *Um Estranho no Ninho*, *Amadeus*, *O Paciente Inglês*, *A Insustentável Leveza do Ser*, *Mosquito Coast*. Enfim, é um homem que tem sete ou oito grandes filmes na bagagem. É um produtor totalmente independente que trabalha com recursos próprios. E o *Ironweed* foi produzido por uma empresa que se associou e bancou o filme, distribuído pela Tristar, mas não foi um produto gerado, concebido, desenvolvido por uma *major* americana. Lá você fica mais cerceado, mais vigiado. Mas você como diretor é extremamente respeitado. Há uma hierarquia de poder já estabelecida para que o filme funcione da melhor forma possível, o que é muito gratificante para trabalhar.

Você não sofreu interferência?

Nenhuma. Os filmes são o que eu quis que eles fossem. Se alguém não gosta deles, a culpa é minha.

Você falou uma vez que tinha vontade de ter feito *Brincando nos Campos do Senhor* mais "radicalizado", ainda mais sob o ponto de vista dos índios.

Não, o que aconteceu é que, quando o filme ficou pronto, estava com 3h19. E decidimos tirar parte disso. O que foi sacrificado foi mais um material antropológico de índios que havia, de cerimônias, de relações

"Em nenhum dos meus filmes você vê uma traça, um cheiro, nada que esteja ligado a nenhum tipo de discurso narrativo, seja panfletário ou ideológico"

FOTOS PHIL BRAY/DIVULGAÇÃO / MARLENE BERGAMO/DIVULGAÇÃO

Brincando nos Campos do Senhor (no alto) e a cena da invasão policial em *Carandiru*: inocentes ou não, os que sofrem são a matéria-prima de Babenco

entre eles, que foi o que mais destoava para o olho de gringo. E o Saul, que eu encontro a cada ano ou ano e meio, já me disse que, cada vez que vê a versão longa, ele gosta mais do que da versão curta.

E *O Beijo da Mulher Aranha*?

Eu procurava o Manuel Puig insistentemente, foram dois anos procurando. E ele me negava os direitos do livro porque eu não era gay. Ele queria primeiro que virasse um musical (*o que virou mais tarde*), depois um filme. Eu fui safado, fui empurrando com a barriga, "o dia que tiver o dinheiro eu compro esse homem". Até que um dia estava recebendo o Prêmio da Crítica de Nova York de melhor filme do ano por *Pixote*, e encontrei o Burt Lancaster. Ele estava ganhando o prêmio de melhor ator por *Atlantic City*, tinha visto o meu filme e gostado muito. E aí eu falei do *Beijo da Mulher Aranha*, ele leu, me telefonou de Los Angeles, nos encontramos e ele disse: "Eu quero fazer esse filme. Toda minha vida eu quis fazer um personagem gay com a dignidade e a ética que esse personagem tem". Quando estava praticamente tudo armado, recebo um telefonema da filha do Burt Lancaster dizendo que ele tinha tido uma parada cardíaca. Eu falei, "o projeto acabou, vou fazer no Brasil". Eu tinha escolhido até o elenco, ia ser o Paulo José e o Chico Diaz.

Aí entra William Hurt.

Um ou dois dias depois, me liga o David Weisman, que era o meu produtor em Los Angeles. Ele diz: "Olha, o agente do Raul Julia falou que o colega dele tem um cliente que se interessaria por esse projeto". Eu digo, "quem?" E ele, "William Hurt; você autoriza mandar o roteiro para ele?" Eu autorizei. Na minha cabeça aquilo era mais um ano de espera. O William Hurt estava muito quente naquela época, tinha feito *Corpos Ardentes*. Aí domingo estava chegando eu do Guarujá com minha mulher, com meus filhos, vendo o *Fantástico*, e toca o telefone. Era uma ligação de Helsinque, o William Hurt: "Queria saber se você me consideraria para esse papel". Eu digo, "olha, eu venho de dois anos de luta no mercado americano, não conseguimos uma fonte de financiamento para fazer esse filme, eu vou realizá-lo no Brasil". Aí ele respondeu: "Você não me entendeu. Que você não tem dinheiro eu já sei, estou perguntando se você me quer como ator". Eu falei, "não posso responder, por ter você no elenco e começar de novo uma história que eu não quero vivenciar". Aí ele propôs, "por que não fazemos uma leitura?" Marcamos para dez dias depois, nos reunimos na casa do Raul Julia. A gente leu duas páginas do roteiro e eu estava de joelhos. Uma fragilidade, uma delicadeza, uma coisa que até hoje me arrepia quando penso. Nem Raul, nem William Hurt, nem o diretor, nem o produtor foram pagos. Trabalhamos de graça.

Sua relação com ele foi difícil, não é?

Foi difícil e não foi também. As pessoas têm uma idéia muito romântica do que é a briga e muito romântica do que é uma boa relação. Quando a relação é muito boa, às vezes é fria. Ele é um homem que estava fazendo o filme apaixonado pelo projeto, e tinha dificuldades para encontrar o personagem. E era uma coisa muito latino-americana, muito nossa. E a mim me interessava essa coisa que ele fazia, que era totalmente contra o desbunde. Era uma bicha frágil, sofrida, com vergonha, humilhada pela sociedade, era um ninguém. Era muito mais um personagem do Plínio Marcos do que uma bicha gay da Lapa do Rio.

Conta-se muita história do seu trabalho com os atores.

Dizem que eu sou bravo, não é? É isso que as pessoas falam. Vai ver que eu sou, quem sabe? No momento da emoção o sangue ferve... Eu sou uma pessoa que se revolta fácil quando vê coisas que não funcionam.

Vamos falar de alguns atores que você dirigiu. O Paulo César Pereio, por exemplo.

É um cafajeste. Ele se manifesta de uma forma extremamente doce, é extremamente inteligente, um grande ator, mas na hora de filmar é um homem que bebe, que desrespeita o diretor. Jurei que nunca mais iria trabalhar com ele.

No caso da Marília Pêra, você já disse que de alguma maneira sua relação com ela mudou.

Ela teve uma fase sobre a qual só ela pode responder, eu pouco conheço, em que ela ficou se sentindo muito passada pra trás. Como se as pessoas a tivessem explorado, a imagem dela, e ela não tivesse tido nenhum benefício econômico. Era uma mulher acostumada a ganhar muito dinheiro em teatro, na televisão, e não podia acreditar que o cinema fosse uma arte que gerasse tão pouco. Mas é uma grande atriz; se pudesse, eu trabalharia de novo com ela.

E Jack Nicholson?

Ah, ele é excelente, um príncipe. Ele me disse no primeiro dia de filmagem de *Ironweed*, na noite anterior: "Tem duas formas de fazer um filme comigo, em ambas formas não há dúvida de que você vai ter o melhor de mim"... E eu, "quais são elas?" Ele: "Uma é comigo e outra é sem mim". Entende o que ele quis dizer?

Sim, abrindo espaço para sugestões...

Claro! Você não vai abrir espaço para um cara como Jack Nicholson? Só se for uma toupeira.

Pergunto isso porque uma das características que se aponta na sua obra é a boa direção de atores. Você tem algum método específico nessa área?

Nada, é no coração mesmo. Bate no olho, o que quero, o que desejo, sempre me policiando para tentar fugir do estereótipo, do melodrama, da simplicidade. O inimigo é o óbvio. Olha o que fez o Rodrigo Santoro, o mocinho, que virou um travesti no *Carandiru*.

No caso de *Pixote*, como foi a escolha do Fernando Ramos?

Aquilo foi um milagre. A moça que fez *Pixote* comigo é a mesma do *Cidade de Deus*, a Fátima Toledo, que era instrutora na Febem do Tatuapé. ▶

A POLÍTICA

Sem deixar nunca de ser político, o cinema de Hector Babenco fala menos das grandes causas do que das identidades individuais perante a opressão coletiva. Claro que a "opressão" aparece sob muitas formas, da hipocrisia familiar em *Coração Iluminado* às regras de disciplina em *Carandiru*, mas é quando está presente o risco de uma leitura excessivamente ideologizante – sobre o abandono social em *Pixote*, sobre a civilização branca em *Brincando nos Campos do Senhor* – que o manejo desse equilíbrio delicado se mostra uma qualidade do diretor.

Babenco tem razão quando diz nunca ter simplificado as coisas: se *Lúcio Flávio* funcionava como um diagnóstico da banalização da violência nos anos 70, algo que certamente incomodaria as vozes oficiais da ditadura, jamais caiu na tentação de fazer do bandido um Robin Hood contra o sistema, ou figura do gênero. Da mesma maneira, o desencanto de *O Beijo da Mulher Aranha* não deixa rastros de heróis por nenhum dos lados da luta entre subversivos e o regime militar: o preso Valentin (Raul Julia), militante de uma organização de esquerda, só se humaniza de fato ao relativizar os dogmas de sua fé política. Ao longo da trama, ele gradativamente vai abandonando o discurso pronto, o pragmatismo insensível ao "desvio burguês" do homossexual Molina (William Hurt), seu companheiro de cela, e deixa-se embeber pela fantasia sublime e kitsch do universo dos afetos. Nele, uma organização como a sua é tão embrutecedora em sua luta "por um mundo melhor" quanto o ideário nazista – no qual acredita o oficial Werner (Herson Capri), protagonista do filme fictício que Molina lhe conta todas as noites.

O regime cubano torceu o nariz para *Pixote*, como Babenco conta na entrevista, e seus simpatizantes no Brasil não teriam como deixar de torcer para *O Beijo*: ao mesmo tempo em que são mostrados os horrores do aparelho repressivo – que tortura outros presos e tenta usar Molina como delator –, é a guerrilheira namorada de Valentin que mata com frieza o seu melhor amigo. Aqui não há culpados de um lado só: o foco, mais uma vez, está preferencialmente nas vítimas. Na sua inocência amorosa agredida pela intolerância, Molina é o equivalente adulto e civilizado das crianças e dos índios de *Pixote* e *Brincando nos Campos do Senhor*: os que, alheios às razões econômicas, políticas e sociológicas de suas próprias tragédias, tentam levar a vida adiante e tirar dela a beleza ainda possível. – ML

Raul Julia e William Hurt em *O Beijo da Mulher Aranha*: sem concessões à direita ou à esquerda

FOTO DIVULGAÇÃO

Os detentos depois do massacre no novo filme: "quase pretos de tão pobres"

FOTO MARLENE BERGAMO/DIVULGAÇÃO

O SANGUE

Na década de 80, quando o médico oncologista Drauzio Varella fazia seu trabalho voluntário com os presos do Carandiru, a escritora norte-americana Susan Sontag alertava, no ensaio *Aids e suas Metáforas*, para o perigo político que a atribuição de imagens militares à ação da síndrome podia representar. A metáfora de um vírus invencível, avançando contra um exército de células impotentes, encontraria ressonância no imaginário social, e a interpretação beligerante se voltaria contra os próprios portadores: ao inimigo interno corresponderia um externo – e daí para a discriminação, a segregação ou até mesmo a pura e simples eliminação seria um passo. Afinal, trata-se de uma "guerra".

O massacre dos 111 detentos em 1992 mostrou com brutalidade de inequívoca que a análise de Sontag vai além de mero exercício intelectual, e que a palavra tem um peso real. No final de *Carandiru*, uma longa cena mostra a limpeza das execuções – uma torrente de espuma branca e vermelha descendo lentamente as escadarias escuras do Pavilhão 9. No sangue que se esvai, está a imagem que religa, a seu modo, as duas metáforas: nele está o inimigo interno, o vírus, eliminado junto com o externo, os párias da sociedade.

É evidente que há de acrescentar nesse episódio o fato de serem as vítimas criminosos, "quase todos pretos, ou quase pretos de tão pobres", como escreveu Caetano Veloso na música *Haiti*, o que, naturalmente, potencializa a segregação. É a "doença social" também mencionada por Sontag, formada nesse mesmo imaginário pelos desvalidos, marginalizados e excluídos de toda sorte que estão na filmografia de Babenco, retratados com a justeza e a "compaixão" que lhe são peculiares – seja o bandido Lúcio Flávio, seja o menor infrator Pixote, ou mesmo o homossexual Molina de *O Beijo da Mulher Aranha* e os alcoólatras de *Ironweed*.

Não é preciso muita agudeza de espírito para concluir que o contrário dessa postura ("o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina") coloca essa sociedade – a nossa – ainda muito próxima da "solução final" nazi-fascista, dos métodos do socialismo real, da limpeza étnica contra as minorias, do fanatismo religioso e, finalmente, da guerra – aquela real, que, muito além da metáfora, derramou o sangue de milhões ao longo da história. – AF

Eu a chamei e inventamos um método que 20 anos depois o Mike Leigh usou em *Segredos e Mentiras*: improvisar todo o projeto, tendo só o diretor e o *story line*, uma estrutura de roteiro e personagens. É totalmente ensaiado, e os diálogos são oriundos do workshop. Foram cinco meses trabalhando com as crianças, e todo mundo torcia para um menino pretinho filho da bilheteira do Teatro Ruth Escobar, que era um sapeca, engraçado. E um dia estou eu em casa e toca o telefone, são onze da noite, ligação a cobrar de Diadema. Eu nem sabia quem era ele, nunca havia me sido colocado como um dos potenciais meninos para fazer Pixote. E aí o garoto pega o fone e diz: "Estou ligando porque o dinheiro que a produção me deu para a semana para transporte o meu irmão tirou". Nós dávamos um dinheiro para lanche, condução, dentista, era uma coisa muito bonitinha na época. E então disse para ele, "pega um táxi que pagamos". No dia seguinte, ele chegou lá, eu nem lembrava da história do táxi, pagamos e tudo. E vi aquela carinha, ele vestia uma camisa cinza com o logotipo do *Manhattan*, do Woody Allen, com aqueles arranha-céus de Nova York. Eu olhei para a cara dele e não podia acreditar. O menino parecia que tinha 100 anos. Uma tristeza congênita, aqueles olhos caídos. Contra todo mundo eu o escolhi para o papel.

E em *Carandiru*?

Foi um trabalho parecido com o do *Pixote*. Tinha certeza de que não queria trabalhar com rostos muito conhecidos. Nessa época, a Fátima estava ocupada com o *Cidade de Deus*. E eu peguei o Sérgio Penna, que tinha preparado os atores em *Bicho de Sete Cabeças*, o Rodrigo Santoro e os louquinhos, e achei que era um trabalho digno. Ficamos três meses vendo gente. Os únicos tipos para os quais não conseguimos achar pessoas desconhecidas e legais foi um preto forte e velho com um certo carisma, uma certa força, e aí pegamos o Milton Gonçalves. O Wagner Moura ninguém conhecia, era um ator do João Falcão. O Lázaro eu fui ver no Rio, na moviola do *Madame Satã*, o Walter Salles me indicou. Caio Blat tem uma cara espetacular, sempre gostei dele. O resto são pessoas desconhecidas. Não há ninguém que não seja aspirante a ator, a não ser alguns personagens secundários. O Aílton Graça fez circo, grande ator. O Milhem Cortaz é um grande ator. E eu gosto muito da Maria Luísa Mendonça. Ela tem um despropósito e uma loucura como atriz que me interessa muito. Não gosto de atriz bem-comportada, já adaptada ao modelo de interpretar.

Eu gostaria que você falasse das suas referências literárias. Especificamente, no *Rei da Noite*.

Quando cheguei ao Brasil, enlouqueci com a literatura do Dalton Trevisan. Com aquela coisa mórbida, meio cínica, meio sinistra.

O filme tem um humor típico do Nelson Rodrigues.

Havia algo do Nelson Rodrigues, que eu conhecia muito pouco. Eu tinha visto o filme do Jabor, *Toda Nudez Será Castigada*, que é uma preciosidade, e tinha visto *O Casamento*. E mergulhei um pouco nesse universo. Mas o personagem tem muito do Dalton Trevisan, é um pouco do Nelsinho, do *Vampiro de Curitiba*. É uma coisa meio Argentina também, do malandro decadente, do filho da puta, que vem de boa família, mas não tem onde cair morto.

Do Nelson Rodrigues tem também o melodrama.

Sim. Eu quis fazer um filme que tivesse uma comunicabilidade fácil dos melodramas que se ouviam no rádio na década de 50. As famílias ouviam as radionovelas com aquela atenção. O único elemento era a palavra e a sonoplastia. E eu quis fazer um filme propositalmente melodramático, até porque era meu primeiro filme, eu não sabia filmar, eu queria saber se eu era capaz de contar uma história. E o filme tem nitidamente duas estruturas. A primeira é com o personagem no seu apogeu, quando conquista a mulher da noite mais importante, mais famosa, e depois, a partir do momento em que ele casa, o desespero de ter uma situação familiar que para mim é muito Dalton Trevisan. Essa parte é com a Vic Militello, que eu acho um primor dentro do filme.

A pergunta é, na verdade, sobre o que mudou. *O Rei da Noite* é um filme muito atípico na sua obra. A partir daí tem *Lúcio Flávio, Pixote*. Você inverte o registro.

Aí caí no realismo brasileiro, me naturalizei brasileiro. Sobre *Lúcio Flávio*, eu não me conformava com a idéia de que pessoas aparecessem mortas nas estradas, nas ruas, com uma folha de papel de jornal na cara ensangüentada e um bilhetinho que era do esquadrão da morte. Eu encontrei no livro do José Louzeiro uma boa estrutura narrativa baseada num personagem real. É um pouco um Salvatore Giuliano meu. É oriundo do Rio, atipicamente não preto, branco, de olhos verdes, que não tem o perfil do bandido brasileiro. Ele sabia ler e escrever, tinha sua relação com Mariel Mariscot por meio do personagem que o Pereio faz. Me entusiasmei, foi um mergulho meu no Rio, na vida criminal brasileira. E me naturalizei brasileiro para fazer o *Lúcio Flávio*. Achei que, para fazê-lo, eu deveria me naturalizar.

"O Fernando Henrique é mais de esquerda do que o Lula"

E as referências literárias a partir de *Lúcio Flávio*?

Foram anos em que eu fiquei muito imerso na realidade brasileira. Não havia tempo para ler mais literatura, eu estava muito surpreso, perplexo com o que eu via no Brasil, que era tão diferente da Argentina. Eu só saio um pouco da realidade brasileira quando faço *Ironweed*, que foi paixão à primeira vista com o livro do William Kennedy, que é uma beleza. Mais uma vez era um universo de marginalizados. De pessoas que optam em algum momento da vida delas, por uma necessidade existencial, crucial, pela marginalidade. Eu sempre tive uma especial atração pelos que correm fora da raia.

Essa nova virada foi por quê?

Surgiu a oportunidade de poder comprar uma casa. Curto e grosso. Estava cansado de não ter dinheiro pra pagar dentista de filho. Aí, com o sucesso do *Beijo da Mulher Aranha*, eu tive oportunidade de ter acesso a isso.

Como você vê a obra do Manuel Puig?

Só agora está se reconhecendo a importância na literatura de língua espanhola dessa utilização do kitsch, do lixo emocional com o qual o

Puig trabalhava como matéria-prima. Porque foram anos dourados de machos da literatura latino-americana, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, enfim, toda uma corja de bons escritores que segregaram brutalmente o Puig, jamais o aceitaram.

Por que o judaísmo acabou entrando só em *Coração Iluminado*?

Porque não tinha espaço em nenhum outro e porque o *Coração Iluminado* é um filme autobiográfico. O que eu coloco na abertura do filme é um sonho recorrente que eu tive de menino. No momento em que eu ia dormir vinham por trás, abaixavam minhas calças e, ao ver meu pinto circuncidado, o público dava gargalhadas. Eu estava fazendo o filme na Argentina, e o menino que operava o monitor, um garoto jovem de uns 28 anos, disse: "Babenco, você é judeu?" Eu sou. "Porque eu também tive um sonho parecido várias vezes." Ele era judeu, e eu achei muito engraçado que esse sonho, que eu achava que era uma propriedade minha, um registro da minha subjetividade mais íntima, de repente era compartilhado por um garoto que também era judeu. Uma espécie de pesadelo de circuncisão, um sonho de circuncisão e do mundo lhe ridicularizar pelo fato de você ser visto de uma forma que você não quer que te vejam.

Você acredita em Deus?

Eu não acredito em Deus.

E politicamente, enxerga anti-semitismo pelo mundo?

Na Argentina, com certeza absoluta. Bom, o fato de que o veja, que o sinta na pele e ache um absurdo não quer dizer que eu tenha de ir à sinagoga e colocar um boné na cabeça. Não tenho nada a ver com tradição, com rito religioso da Argentina. Por exemplo, eu sou contra o Estado de Israel. Não tenho absolutamente nada a ver com aquele governo de direita de Israel, tão intransigente, tão forte. Nunca fui a Israel, nunca quis ir, não tenho o menor interesse.

Vendo seus filmes anteriores, o que você acha do resultado? Tem algum deles que gostaria de ter feito diferente?

Eu gostaria de mudar o final do *Coração Iluminado*. Você se lembra como acaba, ele esfaqueia ela. A mulher que representa o perigo e a morte como na adolescência. Ele vai voltar para a vida dele e tem de eliminar essa mulher porque ela representa o perigo de se apaixonar, de querer voltar a uma experiência sexual arrebatadora. Ele é um homem já acalmado, condicionado, domesticado pelo sistema. Nunca abri mão dessa idéia de que o forte pra mim era ele matar o objeto do desejo. Mas eu estava tomando um banho semanas atrás, dois meses atrás, e eu digo, "e se ele não matasse a mulher? Se caminhasse pelo espigão até ela, e ficasse com ela de costas para o horizonte? Isso não seria o final certo do filme? Não ter que explicá-lo?" O final pode ser não-final, você não sabe o que vai acontecer, se ele vai abandonar a mulher, se ele vai ficar com essa mulher, se vão se beijar na boca, se vão trepar no espigão... Então, se eu pudesse refazer alguma coisa, tenho ainda guardadas as malas com a roupa dos dois personagens na minha casa. Se souberem de alguém que banque isso, eu topo.

Por que mudaria o final?

Não sinto que isso seja uma concessão. Eu diria que cresci. Eu mudaria não para que fique mais palatável, mas porque hoje eu não sinto mais necessidade de matar o objeto amado.

***Coração Iluminado* soa como um acerto de contas ou algo mais nostálgico?**

No momento em que saí da doença, eu disse: "Como não vou mais fazer cinema na minha vida, se eu tiver energia para fazer um último, esta é a história que eu quero contar, a história da minha vida".

E é a história da sua vida?

Opa! É um pacto de suicídio feito com uma mulher esquizofrênica. A gente não morreu por acaso. Fomos salvos. Tirando a última parte, que é ficção, o resto aconteceu. A morte do meu pai foi uma situação que aconteceu, depois de 20 e poucos anos sem ir à Argentina porque era um desertor do Exército, não podia voltar, e também porque nunca iria me aproximar daquilo. Aquilo ficou enterrado dentro de mim. Achei que era o momento de tirar a rolha e pôr isso pra viver, respirar, porque foram meus anos de formação. Então fiz esse filme com a sensação plena de que era meu último filme e que eu estava dando o mais íntimo do meu âmago ao mundo. E o filme não teve uma repercussão tão poderosa quanto eu imaginava ou teria gostado. Mas eu gosto demais do filme. Eu adoro o filme.

Sobre desvalia dos miseráveis, sobreviventes em geral, essa elite que você disse do Brasil: você vê alguma perspectiva de mudança?

Eu acho que a grande injustiça, e que disso a maior parte do Brasil deverá se penitenciar algum dia, é de ter sido de forma tão constante oposição a tudo o que o Fernando Henrique quis fazer. Especialmente o PT. O Fernando Henrique é mais de esquerda do que o Lula. O Serra, com certeza, é mais de esquerda. O Lula é um sindicalista, um homem de voluntariado, da fraternidade, mas ele não é um estadista com uma visão macro do mundo. O Fernando Henrique é. O PT poderia ter ajudado esse país a estar hoje 20 anos melhor se tivessem apoiado o Fernando Henrique. Ele tinha noção do espaço que o Brasil ocupa no mundo. E obviamente seguiu uma linha de abertura do país que até o Lula está seguindo, porque é irreversível. Ele tentou abrir, mas com a oposição que teve do PT durante oito anos, pouco foi o que ele conseguiu fazer em termos de reformas radicais, que agora o PT está sofrendo pra fazer com maioria em tudo. Se aliaram com o PFL, se aliaram com o Partido Liberal, se aliaram com qualquer coisa para ser contra, porque o importante era chegar ao governo, à custa da nação. Isso a história fará justiça, já está fazendo, todo mundo já sabe disso, até motorista de táxi. Apesar de não ter votado no Lula, acho que tem de dar a maior força para ele. Isso não quer dizer que eu troquei a camisa, porque não devo nenhum favor, eu estou querendo é que dê certo. Não estou pensando em mim, estou pensando na nação.

Maria Luísa Mendonça em *Coração Iluminado*: felicidade tão derramada quanto breve

FOTO DIVULGAÇÃO

O Que e Quando

Carandiru, filme de Hector Babenco. Roteiro de Babenco, Victor Navas e Fernando Bonassi. Baseado no livro de Drauzio Varella. Com Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, Ailton Graça, Maria Luísa Mendonça, Rodrigo Santoro, Gero Camilo, Lázaro Ramos, Caio Blat, Wagner Moura, Ricardo Blat, Leona Cavalli, Antonio Grassi e outros. Estréia neste mês. Também será lançado o livro *Carandiru - Raio X de um Filme de Cadeia*, escrito por Mario César Carvalho, com os bastidores da filmagem, depoimentos inéditos, um ensaio de Antonio Gonçalves Filho e fotos de Bob Wolfenson e Claudia Jaguaribe, entre outros.

Filmografia

Longas de Hector Babenco: *O Rei da Noite* (1975); *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977); *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980); *O Beijo da Mulher Aranha* (1984); *Ironweed* (1987); *Brincando nos Campos do Senhor* (1991); *Coração Iluminado* (1998)

A MÚSICA

"As imagens dos meus filmes sempre têm algum sentido", já disse Babenco. Pixote sobre a linha do trem é o menino indefeso tentando se equilibrar para não morrer; Molina mudando de roupa ao final de *O Beijo da Mulher Aranha*, o indivíduo que se prepara para viver outra vida: mesmo em cenas nascidas do improviso, do método construído com a colaboração de atores e equipe, o diretor não perde de vista o recado que deseja passar. Já que todos os seus filmes falam sobre pessoas marginalizadas, até as que o são por vontade própria (*Ironweed*), era inevitável que, em maior ou menor grau, tocassem na clássica questão da incomunicabilidade. Babenco não é Antonioni, obviamente, e o desespero de suas criaturas é muito mais material do que metafísico, mas os desentendidos, os acidentes de linguagem que causam a dor e o dano, estão sempre presentes: é por não conseguir se fazer entender que Ana (Maria Luísa Mendonça) decide se matar junto com o protagonista de *Coração Iluminado*; é por ter acreditado na mentira de sua mulher que Claudiomiro (Ricardo Blat) briga com o melhor amigo e acaba preso em *Carandiru*.

De alguma forma, esses seres dilacerados pela culpa, pelo abandono e pelo desajuste encontram um raro denominador comum de integração com o mundo: a música. A redenção não está nas palavras, nos raciocínios articulados, típicos dos grupos "incluídos" da sociedade: está nos minutos que dura uma canção, o lapso de tempo em que passado e futuro, riqueza e poder deixam de importar. Se repararmos bem, salvo exceções – Pixote mamando em Marília Pêra ou o abraço entre Molina e Valentin –, esses são os momentos em que, com maior força, tal integração parece possível. Cineasta movido por uma compaixão quase religiosa, notável em um homem que diz não acreditar em Deus, Hector Babenco não abre mão de retratá-la com uma freqüência dificilmente aleatória: os números musicais estão em *O Rei da Noite* (Marília Pêra), *Pixote* (o personagem que imita Roberto Carlos), *O Beijo* (Patrício Bisso), *Carandiru* (Rita Cadillac ou o Hino Nacional). Em alguns casos, como em *Ironweed* e *Coração Iluminado*, são o centro do filme: Maria Luísa Mendonça girando ao som de *Ho Capito che ti Amo* e Meryl Streep cantando *That's My Pal*, ambas numa felicidade tão derramada quanto miseravelmente breve, ficam na memória como imagens perfeitas do sentido de que se falou antes: desta vez, da intensidade e melancolia que permeiam toda uma obra. – ML

NOTAS

Alvos entre aspas

Em seu ataque asséptico à sociedade americana, *As Confissões de Schmidt* **comprova que o cinismo não é para amadores. Por Sérgio Augusto de Andrade**

Escrevendo uma carta para Ndugu, o órfão da Tanzânia que resolveu patrocinar através de uma organização filantrópica após ficar viúvo, Warren Schmidt comenta que sempre pôde calcular com considerável exatidão, graças à sua experiência em matemática estatística, quanto tempo cada pessoa deve viver: ele mesmo se atribui 73 por cento de chances de estar morto em nove anos. "A vida é curta, Ndugu", escreve Schmidt.

As Confissões de Schmidt é um filme que também tem 73 por cento de chances de estar morto em nove anos.

Baseado numa novela de Louis Begley, *As Confissões de Schmidt* é outra impostura de Alexander Payne – um diretor que tem se especializado em demonstrar como é agradável ser sarcástico quando os alvos são fáceis. Alexander Payne adora atacar tudo aquilo que não sabe, não pode e não consegue se defender. É tão mais prático.

Louis Begley é um autor judeu que sobreviveu ao nazismo na Polônia falsificando documentos de identidade e fingindo-se católico. Alexander Payne é um diretor americano de ascendência grega que não chegou a falsificar, mas fez questão de adaptar para o inglês seu nome de batismo, Alessandro Papadopoulos, embora nunca tenha precisado de documentos falsos para sobreviver. Tecnicamente, a mudança de seu nome foi só uma adaptação, não uma mentira: as mentiras Alexander Payne reservou para o seu cinema.

Adaptar o romance de um advogado é sempre uma boa oportunidade para se mentir: a prosa de Louis Begley é sóbria, bem comportada e impassível como a transcrição de algum auto – o que não é nenhuma surpresa quando se leva em conta que Louis Begley escreveu seu primeiro romance aos 56 anos, durante os quatro meses de licença da respeitável firma de advocacia que preside. Sua assepsia pode atingir proporções quase bizarras: Louis Begley escreve sem nunca usar aspas, por exemplo, simplesmente porque nunca gostou de seu aspecto – ele costuma afirmar que, a seu ver, aspas se espalham pela página impressa como percevejos. Embora também aspire a certa assepsia, eu tenho a impressão que o filme de Alexander Payne nunca iria se importar muito com percevejos.

Nem poderia: *As Confissões de Schmidt* é um filme sobre um mundo entre aspas.

Warren Schmidt é um aposentado que de repente percebe que, sem seu emprego e sem sua mulher, sua vida não parece fazer muito sentido. É claro que sua vida já não fazia muito sentido com seu emprego e com sua mulher, mas o casamento e o trabalho parecem funcionar como analgésicos, narcóticos ou como uma fatalidade mais ou menos inevitável. Viúvo e isolado em frente à TV, num vácuo que o mantém em suspensão provisória, Schmidt vislumbra no comercial de uma organização humanitária a chance de poder se dedicar a algo que talvez preencha seu tempo, talvez o redima – e passa a enviar 22 dólares mensais para um órfão na África com quem se corresponde e para quem narra suas experiências. Suas experiências começam a se acumular com uma velocidade desconcertante a partir do momento em que Warren Schmidt resolve ir ajudar com os preparativos do casamento de sua filha – e embarca, em sua Winnebago, através do que Alexander Payne provavelmente pretenda que soe como uma viagem de descobrimento de si próprio.

Jack Nicholson em três cenas: único interesse de um filme que usa malícia como merchandising

Em sua viagem, ao invés de descobrirmos Warren Schmidt, descobrimos Jack Nicholson. *As Confissões de Schmidt* é um filme tão fascinado com Jack Nicholson quanto indiferente com relação ao resto da humanidade – que, para Alexander Payne, representa um contingente desprezível, grotesco e moralmente limitado pela geografia, a sensibilidade e os vícios do Meio-Oeste americano. O grande, ambíguo trunfo da ironia de Alexander Payne foi expor a vulgaridade das pessoas vulgares, a feiúra das pessoas feias e a estupidez das pessoas estúpidas. Existem métodos mais elaborados de cinismo. A malícia de Alexander Payne não é uma arma; é um item de merchandising.

Mas *As Confissões de Schmidt* começa e termina com Jack Nicholson – e Jack Nicholson é sempre um maravilhoso ponto de partida e uma invejável garantia para qualquer final. Sua interpretação de Warren Schmidt, entretanto, tem sido elogiada pelos motivos errados. O que tem fascinado a maioria das pessoas não é propriamente o espetáculo do mais recente triunfo numa carreira já fértil de triunfos: é a possibilidade de saborear, talvez como nunca antes, a distância entre tudo que uma personagem representa e tudo que um ator simboliza – o que tem fascinado a maioria das pessoas, na verdade, é simplesmente o abismo simbólico que separa Warren Schmidt de Jack Nicholson. A atuação de Jack Nicholson, por isso, acaba despertando um tipo de curiosidade indiscreta não muito diferente da que costuma assegurar a popularidade de *reality shows*.

Durante o filme inteiro, a pergunta que mais nos inquieta nunca é sobre o que pode acontecer com Warren Schmidt, mas até que ponto Jack Nicholson vai conseguir se controlar. Warren Schmidt, para Jack Nicholson, não deve ter nem chegado a representar uma personagem – só um desafio técnico particular que ele certamente tratou como uma aposta pessoal. Na história das interpretações de Jack Nicholson, Warren Schmidt funcionou como uma camisa-de-força, uma aventura, uma régua, um exercício de ginástica, uma equação, uma dieta, um jogo, uma câmara de gelo, uma lupa, uma jaula e uma cacofonia. E, o que é mais importante, Warren Schmidt quase o fez esquecer de suas sobrancelhas.

O filme, por isso, pode ser visto como uma experiência quase científica de controle ou uma performance temerária – a interpretação de Jack Nicholson coloca muito mais problemas do que Alexander Payne é capaz de responder.

O que continua absolutamente sem resposta, no entanto, é o motivo que pode nos levar a legitimar como um valor moral isolado a curiosa sinceridade da relação entre Warren Schmidt e Ndugu, em meio ao mundo substancialmente corrompido de *As Confissões de Schmidt*. A ironia do filme de Alexander Payne acaba comprometida por limites não só contraditórios mas perigosamente covardes.

O que *As Confissões de Schmidt* acaba comprovando com involuntária contundência é que o cinismo – como a guerra, a filologia e a matemática – definitivamente não é para amadores.

As Confissões de Schmidt (*About Schmidt*), **de Alexander Payne. Baseado no romance de Louis Begley. Com Jack Nicholson, Hope Davis, Dermot Mulroney, Kathy Bates, June Squibb. Estréia neste mês**

FOTOS DIVULGAÇÃO

O renascentista moderno

Caixa reúne a poesia e beleza plástica dos filmes de Jean Cocteau

O espírito renascentista de Jean Cocteau demorou a encontrar o cinema. O pintor, dramaturgo, romancista, coreógrafo e principalmente poeta dirigiu seu primeiro filme depois de quase trinta anos na vanguarda artística européia. Após décadas de raras apresentações em cópias maltratadas, o cinema fantástico do artista francês volta em DVD na *Coleção Jean Cocteau* (Continental), com os títulos *O Sangue de um Poeta* (1930), *A Bela e a Fera* (1946), *Orfeu* (1949) e *Testamento de Orfeu* (1959), este com a participação de Pablo Picasso no elenco. Os quatro são impregnados da beleza plástica, espírito poético, gênio inventivo e absoluta originalidade deste artista único. Em *Orfeu*, o mergulho do poeta mítico no espelho em busca de um novo mundo de inspirações de certa forma revela e resume a arte de Cocteau, que continua fascinante e surpreendentemente moderna. Além dos filmes, a coleção traz algumas faixas-bônus. A *O Sangue de um Poeta* segue o documentário *Jean Cocteau – Autobiografia de um Artista Desconhecido*, dirigido e narrado pelo próprio artista, que fala de suas influências, de seu trabalho e do vício pelo ópio, que também o levou a escrever o livro *Ópio: Diário de uma Desintoxicação*. Nos DVDs de *A Bela e a Fera* e *Orfeu* foi incluída uma biografia ilustrada com imagens dos trabalhos do artista, e, em *Testamento de Orfeu*, um raro curta em 16 milímetros chamado *Villa Santo Sospir*, dirigido em 1952 na belíssima Cap Ferrat. – MAURO TRINDADE

Desenho do cineasta para *Orfeu* (à esquerda) e os DVDs: obra única

Gestos de Solidão

A Aventura, de Michelangelo Antonioni, que agora sai em DVD (Continental), começou mal a carreira: no Festival de Cannes de 1960 foi vaiado e perdeu para *A Doce Vida*, de Federico Fellini. Hoje, é considerado uma obra-prima do cinema moderno. Em planos-seqüências, os sentimentos são expressos por meio de gestos, numa substituição da técnica descritiva que tem algo das tradições orientais de representação muda. Para além dos aspectos estéticos, o ponto forte é o retrato incisivo da inescapável incomunicabilidade entre as pessoas e a conseqüente solidão. Este é o primeiro título da trilogia que se completa com *A Noite* (1960) e *O Eclipse* (1961), e narra o desaparecimento de Ana, interpretada por Lea Massari. Ana é procurada pelo seu namorado Sandro (Gabriele Ferzetti) e pela amiga Cláudia (Monica Vitti). Durante a busca, manterão um relacionamento amoroso pontuado pela desesperança, desembocando na traição. Na bela Taormina, Cláudia flagra seu amante com outra, e, no final, em uma das cenas mais tocantes do filme, consolará Sandro, que chora descontrolada e profundamente. Nos bônus do DVD, destaque para os ensaios de Antonioni na voz de Jack Nicholson. – MARCO FRENETTE

O Toque de Lubitsch

Festejado já nos anos 20 como um dos mais importantes cineastas da época, o alemão Ernst Lubitsch (1892-1947) alternou a carreira de sucesso entre comédias leves e dramas históricos, costurados sempre com uma ironia bastante singular, capaz de esconder críticas ácidas em cenas suaves, quase ingênuas. *A Loja da Esquina*, dirigido e produzido por ele em 1940, agora também em DVD (Warner), pode ser visto como uma história de amor açucarada. Ou não. Há constantes provocações a cerimônias sociais em meio aos desencontros de Alfred Kralik (vivido pelo eterno bom moço James Stewart) e Klara Novak (Margaret Sullavan). O casal, que trabalha em uma loja de artigos de couro, no centro de Budapeste, emenda um atrito no outro ao longo do dia mas, protegido por pseudônimos, troca cartas cada vez mais apaixonadas entre si. Como em toda comédia romântica, o mal-entendido, claro, resolve-se no final. Mas o desfecho óbvio não estraga de forma alguma o que se convencionou chamar de *The Lubitsch Touch*. Dizem que o diretor adiou o projeto por mais de um ano para ter James Stewart como protagonista. Feita em 27 dias, a produção ganhou uma versão na Broadway e foi ainda refilmada em 1998, com Tom Hanks e Meg Ryan, lançada aqui como *Mensagem para Você*. – GISELE KATO

FOTO DIVULGAÇÃO

Iraque, eis a questão

Para sobreviver no ambiente hollywoodiano, é preciso escolher a resposta certa de um dilema incômodo: ser contra ou a favor da guerra

Enquanto George W. Bush leva adiante a sua caríssima superprodução – a invasão do Iraque, ou, como um artista gráfico daqui a chamou, *O Clone do Ataque – Gulf Wars II* –, Hollywood torce as mãos, ansiosa, e rumina perguntas angustiantes: que tipos de filmes as pessoas vão querer ver durante uma guerra? Será que os filmes populares nos Estados Unidos vão continuar fazendo boa carreira no exterior? Será que a guerra vai coincidir com alguma festa de entrega de prêmios? Bônus de angústia para quem eventualmente for premiado: "devo aludir à guerra no meu discurso de agradecimento?" Sim, porque, no final das contas, aí está a pergunta que realmente importa: é *in* ou *out* ser contra a guerra?

Isso pode determinar vida e morte, inferno ou paraíso, nos intestinos da indústria. Como o macarthismo e o Vietnã já demonstraram abundantemente, ideologia, consciência e escolhas morais podem ser absolutamente letais em Hollywood – um ecossistema puramente darwiniano, onde o pragmatismo impera acima de todas as coisas.

As primeiras questões já andam tirando o sono dos executivos de produção e distribuição há algum tempo. A experiência indica que tempos de crise impulsionam as pessoas ainda mais para os cinemas, e produtos leves, digestivos e escapistas costumam ser os mais apreciados. Entretanto, o conflito atual tem intensas repercussões internas – várias pesquisas recentes confirmam que o público americano está cada vez mais receoso de sair de casa, e cada manobra da política "todos unidos no medo do Eixo do Mal" da Casa Branca tem um impacto direto sobre essa atitude. Felicidade para as redes de TV? Nem tanto. Como disse um alto executivo do ramo à *Variety*, elas vão ter de gastar os tubos cobrindo uma guerra altamente censurada, e ainda por cima com poucas chances de atrair anunciantes (veja texto nesta edição).

O possível gosto das platéias também é uma incógnita. Depois do 11 de Setembro, pensava-se que apenas filmes como *Harry Potter* tinham chances – mas descobriu-se que dramas bélicos na linha de *Atrás das Linhas Inimigas* e *Falcão Negro em Perigo* eram exatamente o que boa parte do público americano queria ver. Neste momento, os estúdios estão descarregando todo o seu chumbo mais grosso, num verdadeiro festival que inclui o inevitável Bruce Willis – *Tears of the Sun* –, mas também tem o inesperado Benicio Del Toro – *The Hunted*. Ao cortejar dessa maneira um segmento do público americano, os estúdios sabem que estão correndo um risco calculado – muito dificilmente estes títulos, repletos de patriotadas e nobres feitos guerreiros americanos, vão render no exterior. Conclusão: nunca houve um momento melhor para o cinema fora de Hollywood, a quem está sendo entregue de bandeja uma enorme lacuna de seus mercados internos.

Restam, afinal, as questões éticas. Ah, como Hollywood detesta esses dilemas! (A não ser quando eles estão em roteiros e podem ser resolvidos com duas linhas de diálogo e um final feliz). Existe, sim, um núcleo veementemente oposto ao militarismo da Nova Era Bush – uma coalizão chamada da Artists United Against War, cujas figuras mais visíveis são Sean Penn (que, numa ação à parte, está processando o produtor Steve Bing pelo que considerou "perseguição ideológica", ao ser demitido do novo projeto do produtor), Susan Sarandon, Tim Robbins e Martin Sheen (que, ironicamente, faz o papel do presidente americano na série de TV *The West Wing*).

Mas à sua volta contorce-se uma gigantesca e caríssima maioria silenciosa absolutamente aterrorizada diante da hipótese de ter de fazer uma escolha – ó, céus! – política ou ética. Sua figura de proa poderia ser Madonna, que, no *press release* de seu novo single, *American Life*, saiu-se com esta gema: "Não sou anti-Bush, mas sou a favor da paz". Claro!

Cartaz que alude a *Guerra nas Estrelas* e ao conflito com Saddam Hussein: enquanto George W. Bush leva adiante a sua nova "superprodução", a comunidade cinematográfica aguarda o melhor momento para se posicionar a respeito. Como o macarthismo e o Vietnã já demonstraram abundantemente, ideologia, consciência e escolhas morais podem ser letais nesse ecossistema darwiniano, onde o pragmatismo impera acima de todas as coisas

Contra os desmentidos do tempo

DVDs e livros diminuem o descompasso entre a lenda e a obra de Glauber Rocha
Por Jefferson Del Rios

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Cosac & Naify, 240 págs., R$ 45), Glauber Rocha consegue fundir estudo e apaixonado manifesto que sobrevive aos desmentidos do tempo. O relançamento deste livro de 1963 acompanha a edição, em DVD da Versátil, do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Outros escritos e filmes estão programados. A editora já prepara *Revolução do Cinema Novo* e *O Século do Cinema*. Os próximos títulos, ainda sem data prevista, são os inéditos *Adamastor*, romance, e *Diário* (1971-74). O projeto dos DVDs prevê *Terra em Transe*, em maio, e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, entre julho e agosto. Para o segundo semestre, *Cabezas Cortadas*; em 2004, *A Idade da Terra*.

Nos ensaios de *Revisão*, Glauber funda sua teoria estética, ideológica e econômica para o cinema do país: este deve ser, sempre, autoral e rebelde aos esquemas econômicos de produção. Recursos técnicos ilusionistas de estúdio são igualmente irrelevantes ou a serviço da arte mistificadora e reacionária. A partir desses parâmetros, Glauber fez suas escolhas com eloqüência verbal, estilo ágil de jornalista e boa cultura cinematográfica. Pode-se discordar, mas o polemista tem fôlego criativo e substância intelectual.

De saída, destaca o cineasta mineiro Humberto Mauro como o pioneiro sintonizado com as mudanças que ocorriam à época na literatura e nas artes plásticas brasileiras, enquanto a Companhia Vera Cruz, geralmente vista como a tentativa de um pólo de cinema em São Paulo, merece o seguinte comentário: "O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo". É pesado, mas com argumentos consideráveis ao lado da injustiça de considerar os cineastas da companhia um grupo de italianos aproveitadores e subvencionados pelo compatriota Franco Zampari. Indiferente ao teatro, Glauber ignora o que eles fizeram nesta área como teóricos, professores e encenadores (Adolfo Celi teve uma companhia teatral com Paulo Autran e Tônia Carrero).

Os casos atípicos de Alberto Cavalcanti, cineasta de prestígio europeu que fracassou no Brasil, Mario Peixoto, do reverenciado *Limite*, e Lima Barreto, de *O Cangaceiro*, um fenômeno de bilheteria nos anos 50, são esmiuçados – e nenhum deles sai incólume. De um lado, há simpatias manifestas (o filme *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, adquire enorme importância), o justo reconhecimento do papel de Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade no Cinema Novo, apoios voluntaristas (a Trigueirinho Neto, de *Bahia de Todos os Santos*, que abandonou o cinema) e argumentos habilidosos para a quase recusa de *O Pagador de Promessas* e Anselmo Duarte.

O diretor e a capa de *Revisão Crítica*: eloqüência verbal e estilo ágil

Coube ao ensaista Ismail Xavier a missão de explicar, retificar e até contestar o autor, o que faz com firmeza e sem prejuízo da admiração por Glauber. Seu prefácio baliza para os novos leitores uma personalidade caudalosa, quase aflita. Nascido em 1939, Glauber teve seu grande momento entre os anos 60/70 e morreu jovem, em 1981. Espere-se que atuais lançamentos – livros e vídeos – ajudem a diminuir o descompasso entre a lenda e a obra do artista e pensador que marcou o cinema do Brasil e, em parte, internacional. A fortuna crítica reunida no final do volume testemunha esta forte presença.

FOTO REPRODUÇÃO/AE

POR MICHEL LAUB

A PIROTECNIA DA MARGINÁLIA

Ao transpor *Dois Perdidos Numa Noite Suja* para o cinema, José Joffily reproduz a violência de Plínio Marcos, mas não as suas sutilezas

Numa longa lista cujo exemplo culminante talvez ainda seja *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, o cinema sempre gostou de adaptar livremente textos clássicos. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, filme de José Joffily baseado na peça homônima de Plínio Marcos, assume o risco de toda empreitada do gênero: manter a essência do original mudando apenas o seu entorno. No caso de Coppola, a essência era a idéia do homem e da civilização que "sucumbem" perante um contexto intolerável – não interessa se na África, cenário do romance de Joseph Conrad que lhe deu origem, ou no Vietnã, opção evidente na conturbada década em que *Apocalypse* foi produzido.

Uma crítica ao filme de Joffily, portanto, jamais poderia partir de um preconceito contra a escolha de levar a trama de *Dois Perdidos*, originalmente transcorrida num quarto de pensão dividido por dois homens, para a Nova York contemporânea, na qual o diálogo da peça é interpretado por um homem (Tonho / Roberto Bomtempo) e uma mulher (Paco / Débora Falabella). De alguma maneira, a idéia é semelhante à de Coppola: fundir ainda mais o drama individual com a conotação política, para a qual o cenário armado no império do momento cumpre um papel decisivo. Só que, diferentemente de *Apocalypse*, que fez de um rio asiático um inferno tão viscoso e sufocante quanto o Congo conradiano, Joffily filma com um certo cacoete turístico. As imagens da Estátua da Liberdade, das saídas do metrô e dos ambulantes não decolam do imaginário mais gasto da metrópole americana: em vez de reforçar esse drama, elas o diluem em símbolos desnecessários – como a referência a Governador Valadares (MG).

Mas o grande problema do filme é outro: nesse deslocamento aparentemente cosmético, acabou-se tocando no centro nervoso da peça. *Dois Perdidos*, o original, gira em torno de duas discussões: uma é sobre o sapato novo de Paco, invejado por Tonho, que precisa dele para procurar emprego; a outra, sobre um certo "negrão" do mercado público, que Paco jura estar fazendo troça de Tonho e chamando-o para um desafio físico. Em ambas, Plínio constrói uma ambigüidade fundamental: Tonho é o mais forte, embora tenha medo do "negrão"; Paco provoca-o nesse ponto, embora nunca explique a origem do seu sapato,

Roberto Bomtempo e Débora Falabella em cena: simplificação destoante do sentido original da peça

um possível pagamento por um serviço sexual obscuro. Não tendo mais ao que se agarrar, esses desvalidos fazem do conceito de masculinidade a última âncora antes de mergulharem no desespero. Como o conceito vai se tornando frágil e rarefeito, o niilismo de Plínio se torna gradativamente inevitável.

A peça não se resume a isso, claro, só que o exemplo ilustra como o filme perde oportunidades preciosas. Aqui não há espaço para ambigüidade ou tensão crescente: a masculinidade de Tonho é destruída já nas primeiras cenas, quando ele é currado na penitenciária. O fato de Paco virar mulher também faz com que o personagem perca o seu "mistério" original: pouco importa que Débora Falabella use cabelos curtos ou se prostitua fingindo-se de homem – ponto, aliás, sem muito sentido no enredo. Até a história do sapato (no caso, um par de botas) é simplificada: a sua origem é conhecida e reiterada desde sempre. A impressão é que o dramaturgo ainda respira nos diálogos cheios de gíria e aspereza, mas que uma lacuna ficou aberta no translado do seu universo para o cinema.

O que Joffily e o roteirista Paulo Halm criam para preenchê-la é um romance bandido insinuado e convencional. Nele não faltam consumo de drogas, perseguições da Imigração e uma violência largamente mais explícita que a da peça. Opta-se pela exterioridade e o impacto, o que deve ter algum apelo estético e até mesmo comercial, mas no que toda adaptação se propõe a ser, uma homenagem a uma obra admirada, o filme peca por não compreender o seu objeto: afinal, Plínio Marcos é um clássico porque transcende a mera pirotecnia da marginália.

Dois Perdidos Numa Noite Suja, filme de José Joffily baseado na obra de Plínio Marcos. Roteiro de Paulo Halm. Com David Herman, John Gilleece e Theodoris Castellanos. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA, COM REDAÇÃO

TÍTULO	**É Tudo Verdade** – Festival de documentários. De 3 a 13, no Rio e em SP.	**Solaris** (EUA, 2002), 1h39. Drama/ficção científica.	**O Novato** (*The Recruit*, EUA, 2003), 1h55. Ação/espionagem.	**Prenda-Me Se For Capaz** (*Catch Me If You Can*, EUA, 2002), 2h20. Comédia dramática.	**Durval Discos** (Brasil, 2002). Comédia dramática.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção e patrocínio: o festival é organizado por seu fundador, **Amir Labaki**, e co-realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, Sesc São Paulo, Instituto Itaú Cultural, Ministério da Cultura, Sec. do Estado de Cultura de SP, Sec. Municipal de Cultura de SP.	Direção: de **Steven Soderbergh** (*Erin Brockovich*, *Traffic*, *Onze Homens e um Segredo*). Produção: USA Films/Section Eight Ltd./Lightstorm Entertainment/20th Century Fox.	Direção: do australiano **Roger Donaldson**, especialista no gênero (*13 Dias*, *O Inferno de Dante*, *A Experiência*). Produção: Spyglass Entertainment/Touchstone Pictures/Birnbaum/Barber/EIEIO Productions.	Direção: **Steven Spielberg**. Produção: DreamWorks SKG/ Amblin Entertainment/Bungalow 78 Productions/Kemp Company/ Splendid Pictures In./Magellan Filmed.	Direção: **Ana Muylaert**, em sua estréia no longa. Produção: África Filmes/Dezenove Som e Imagens.
ELENCO	Alguns dos principais nomes do gênero, que comparecem com suas obras recentes. Na retrospectiva internacional, o homenageado é o dinamarquês Jorgen Leth. Na brasileira, o montador Eduardo Escorel.	George Clooney, **Natascha McElhone** (*foto*), Viola Davis, Jeremy Davies, Ulrich Tukur, John Cho, Morgan Rusler, Shane Skelton, Donna Kimball, Michael Ensign.	**Al Pacino** e o irlandês **Colin Farrell** (*foto*), atual estrela ascendente dos filmes de ação.	**Leonardo DiCaprio** (*foto*), Tom Hanks, Christopher Walken.	**Ary França** (*foto*), Etty Fraser, Letícia Sabatella, Marisa Orth, Isabela Guasco, Rita Lee.
ENREDO	Temas dos documentários: o músico cubano Bola de Nieve (*Bola de Nieve*, de José Sánchez-Montes), o filósofo francês Jacques Derrida (*Derrida*, de Kirby Dick e Amy Zierong Kofman), o complexo do Carandiru (*O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento), entre muitos outros.	O psicólogo Chris Kelvin (Clooney) é enviado a uma estação espacial na órbita do planeta Solaris para explicar o estranho comportamento da tripulação, que cortou a comunicação com a Terra. O planeta parece concretizar a vontade de quem dele se aproxima. Refilmagem do clássico homônimo do russo Andrei Tarkovsky.	Um veterano da CIA (Pacino) recruta um gênio da informática (Farrell) para o mundo da espionagem.	Nos anos 60, o adolescente Frank Abagnale Jr. (DiCaprio) vive nas altas-rodas graças ao seu dom de iludir – fazendo-se passar por piloto, médico e advogado e emitindo milhares de cheques falsos. Hanks é o agente federal determinado a capturá-lo. Baseado na autobiografia homônima de Frank Abagnale Jr.	A vida do dono de uma loja de discos de vinil (França) que mora com a mãe (Fraser) muda quando uma misteriosa empregada (Sabatella) começa a trabalhar na casa. O cenário é o bairro paulistano de Pinheiros.
POR QUE VER	Pela importância crescente do documentário. Alguns países, como o Brasil de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, têm no gênero boa parte de sua melhor produção contemporânea.	Por Soderbergh, um prolífico – e nem sempre bem-sucedido – diretor que alterna projetos "autorais" com filmes feitos para o grande público. *Solaris*, a despeito da referência "culta" a Tarkovsky, parece ser da segunda família.	Por dois ótimos atores de idades e talentos diferentes numa história que, essencialmente, é sobre mentir e fazer de conta – os dons essenciais da arte dramática.	Pelo Spielberg light com um ótimo elenco. Uma história tão absurda só poderia mesmo ser verdadeira (embora o filme simplifique e tome várias "liberdades poéticas" com a vida de Abagnale, hoje agente do FBI).	Pela mistura de leveza e morbidez do enredo, que em seus bons momentos supera os diálogos algo impostados e esquemáticos.
PRESTE ATENÇÃO	Na programação paralela, que inclui a conferência *Imagens da Subjetividade*, discutindo o documentário autobiográfico como gênero.	Se o cineasta, um dos nomes representativos do atual cinema americano, tem uma visão diferenciada do mestre russo sobre um assunto sempre propício a metáforas políticas e existenciais – as viagens intergaláticas.	No ótimo roteiro assinado pelo mestre Robert Towne (*Chinatown*), que inclui muito mais sutileza e complexidade do que era necessário para um simples filme de ação.	Na excelente direção de arte de Jeannine Oppewall, que captura perfeitamente os detalhes da face "careta" da década de 60.	Na trilha sonora com clássicos da MPB dos anos 70, o ponto alto do filme, e nas atuações de França e Fraser.
O QUE JÁ SE DISSE	"Há um desejo de que a ficção seja real. Talvez por isso o documentário atraia o público; ele sacia um desejo de verdade." (Renato Janine Ribeiro, **BRAVO!**)	"Uma hora mais curto que o *Solaris* de Tarkovsky, esta versão de Soderbergh é mais lírica que épica. A memória fragmentária de Kelvin sugere o subestimado *Je t'Aime, Je t'Aime*, a não menos absurda viagem no tempo de Alain Resnais." (*Village Voice*)	"O que Pacino faz não é necessariamente interpretar, mas se exibir, o que é exatamente o que o papel exige. As cenas de ação são excelentes, mas empalidecem diante do que realmente interessa: os jogos mentais de mentiras e manipulação." (*Rolling Stone*)	"Este é o mais encantador dos filmes da fase madura de Spielberg, porque é tão descontraído. Spielberg não tenta passar mensagens nem conjurar mágica, mas simplesmente divertir de modo inteligente e sofisticado." (*Los Angeles Times*)	"(...) as potencialidades oferecidas pelo roteiro do filme (...) não foram exploradas na íntegra (...). Contudo, isso não compromete o sabor doce de mingau quente que a produção deixa na boca do espectador." (Rodrigo Fonseca, *Jornal do Brasil*)

TÍTULO	**Chicago** (EUA/Canadá, 2003), 1h53. Musical.	**Honra e Coragem** (*The Four Feathers*, EUA/Grã-Bretanha), 2h11. Ação/aventura/histórico.	**Confissões de uma Mente Perigosa** (*Confessions of a Dangerous Mind*, EUA/Canadá/Alemanha), 1h53. Comédia dramática.	**Bater ou Correr em Londres** (*Shanghai Knights*, EUA/Grã-Bretanha/República Tcheca), 1h54. Comédia/ação.	**Demolidor – O Homem Sem Medo** (*Daredevil*, EUA), 1h43. Ação/aventura.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do estreante (vindo do teatro) **Rob Marshall**. Produção: Miramax/Loop Films/ Producers Circle.	Direção: **Shekhar Kapur**, no seu primeiro filme depois do sucesso de *Elizabeth*. Produção: Belhaven Limited/Jaffilms.	Direção: **George Clooney**, estreando do outro lado da câmera. Produção: Allied/NPV/Miramax/ Section Eight/Village Roadshow/ Mad Chance.	Direção: **David Dobkin**, que vem do cinema independente (*Clay Pigeons*), em seu segundo filme. Produção: Touchstone Pictures/All Knight/Stillking/Spyglass/Roger Birnbaum.	Direção: segundo filme do jovem **Mark Steven Johnson** (*Simon Birch*). Produção: Marvel Enterprises/Regency/20th Century Fox/ New Regency/Horseshoe Bay.
ELENCO	Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones, **Richard Gere** (*foto*).	Heath Ledger, Wes Bentley, Kate Hudson.	Sam Rockwell, **George Clooney** (*na foto, ao centro*), Julia Roberts.	**Jackie Chan** (*foto*), Owen Wilson, Aidan Gillen, Tom Fisher, Donnie Yen, Fann Wong.	**Ben Affleck**, **Jennifer Garner** (*foto*), Colin Farrell.
ENREDO	Na Chicago corrupta dos anos 30, uma estrela do vaudeville (Zeta-Jones) assassina a irmã e o marido e se torna ídolo de uma aspirante à glória (Zellweger) com idênticas inclinações criminosas. Gere é o advogado oportunista que cuida dos dois casos. Baseado na peça musical homônima de Fred Ebb e Bob Fosse.	Um jovem oficial da Inglaterra vitoriana (Ledger) resolve ir disfarçado ao Sudão em pé de guerra, para auxiliar seu amigo (Bentley) que, sem que ele saiba, é seu rival no amor. Sétima adaptação cinematográfica do livro homônimo de A.E. W. Mason.	Chuck Barris (Rockwell), um produtor e apresentador da TV americana dos anos 60/70, teria sido recrutado por um agente da CIA (Clooney) para executar "serviços sujos" durante a Guerra Fria, usando a TV como disfarce. Baseado na autobiografia de Barris.	O guarda imperial tornado xerife Chon Wang (Chan) e seu amigo americano (Wilson) vão a Londres resgatar a irmã de Wang (Wong) das garras de um nobre chinês (Yen) e um lorde da corte vitoriana (Gillen) que tramam um golpe internacional. Continuação de *Bater ou Correr*, sucesso de 2000.	Cego desde a infância, o advogado Matt Murdock (Affleck) leva uma dupla vida como o super-herói Demolidor, defensor dos fracos e injustiçados. Garner é a super-heroína/objeto de desejo Elektra, e Farrell, o arquivilão Bullseye. Baseado nos quadrinhos Marvel.
POR QUE VER	Fato consumado: o musical está de volta, tirando partido de todas as inovações tecnológicas que permitem uma estética mais rápida, violenta e sexy – exatamente como Fosse sonhava.	É um filme à moda antiga, complicado pelas preocupações contemporâneas com correção ideológica e pela atual crise Ocidente versus Islã.	Pela curiosidade de ver o George Clooney diretor. E ainda por cima aparentemente incorporando um Godard pop graças ao metaroteiro de Charlie Kauffman (*Adaptação*, *Quero Ser John Malkovitch*).	Pela diversão: muitos risos, ótimas seqüências de ação e, como no primeiro filme, mais inteligência do que seria necessário num filme deste tipo.	É um filme-pipoca bem feito, com boas idéias visuais. E tem uma curiosidade: Ben Affleck como super-herói?!
PRESTE ATENÇÃO	Na mistura de dançarinos do cast da Broadway com atores e estrelas que – com exceção de Zeta-Jones, que começou em musicais em Londres – tiveram de suar muito para aprender a cantar, dançar e sapatear.	Nas belíssimas locações (no Marrocos), que, de certa forma, dão uma estranha atualidade à obra.	Na mistura de depoimentos de personagens verdadeiros da TV americana, dando uma aura de veracidade à absurda história de Barris. Você está vendo uma revelação de um personagem menor do entretenimento ou uma alucinação tipo *Uma Mente Brilhante*?	Nas inúmeras referências cinematográficas, especialmente de rotinas cômicas e seqüências clássicas do cinema mudo – os painéis rotativos, a luta com uma escada, os perigos de se pendurar nos ponteiros de um relógio gigante.	Nas lutas coreografadas pelo mestre Yuen Cheung-yan, de Hong Kong. E, sim, aquele é Stan Lee – *Mr. Marvel* em pessoa – atravessando a rua.
O QUE JÁ SE DISSE	"*Chicago* continua a reinvenção do musical iniciada por *Moulin Rouge*, provando que, se as platéias de hoje não gostam de ver histórias interrompidas por canções, elas apreciam, e muito, canções interrompidas por histórias." (*Chicago Sun Times*)	"Kapur tem um excelente olho para o filme épico, como ele já provou em *Elizabeth*: a vívida fotografia de Robert Richardson aumenta ainda mais as ambições e o brilho do projeto." (*Los Angeles Times*)	"Clooney dirige com ironia esta história sartreanamente impossível – no final, o filme é um enigma, porque se recusa a abraçar a farsa fácil." (*Village Voice*)	"Impulsionado pela sinergia entre Chan e Wilson, este filme prova que, muitas vezes, mais é melhor. Imensamente divertido e luxuosamente produzido, vai agradar um número ainda maior de espectadores que seu antecessor." (*Variety*)	"Ben Affleck sempre pareceu pouco à vontade em todos os papéis que fez até agora. Quem diria que ele estaria tão solto e natural na pele de algo tão artificial quanto o Demolidor – sem contar o efeito dramático de sua apertada roupa de couro cor de vinho." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O samba no formol

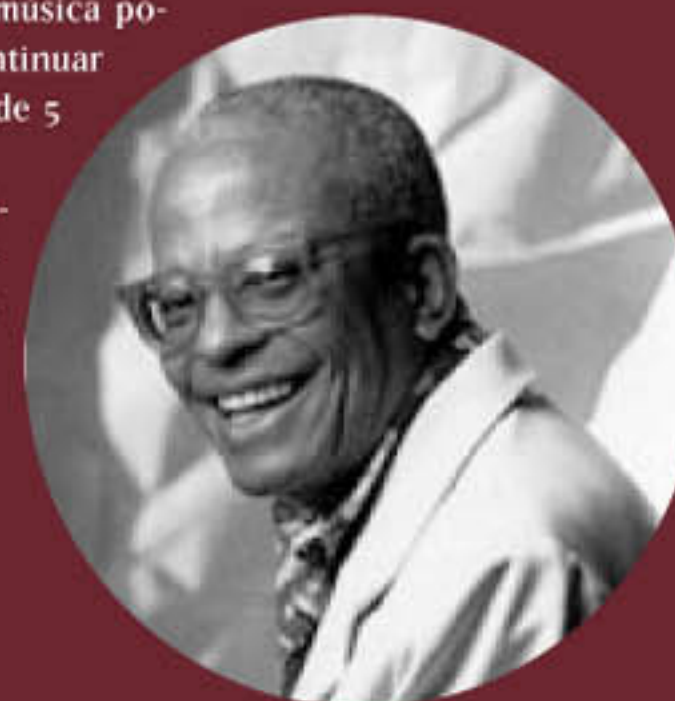
Em seu novo livro, o músico Nei Lopes defende a suposta pureza do samba e renega as inovações no gênero

Por Luís Antônio Giron

A carreira musical do carioca Nei Lopes tem-se revelado bem mais saliente do que sua atividade como teórico das manifestações afro-brasileiras. O sambista lançou vários clássicos, como *Gostoso Veneno*, *Senhora Liberdade* e *Goiabada Cascão*; e se tornou um dos reis do pagode, termo assumido pelo samba na década de 80 para a reciclagem na instrumentação, com a introdução do banjo e a distensão nos temas, e que hoje adquiriu conotações pejorativas, inclusive para o próprio Lopes. Os shows de Lopes são brilhantes e ele se tornou um mestre na improvisação do partido-alto. Seus discos em parceria com Wilson Moreira merecem constar entre os melhores no estilo; eles foram enfeixados em CD em 1995 sob o título *A Arte Negra de Wilson Moreira & Nei Lopes* e *O Partido Muito Alto de Wilson Moreira & Nei Lopes*. São gravações altamente recomendáveis.

Quanto ao seu *pendant* teórico, o resultado pode ser conferido em seu último rebento, o livro *Sambeabá, O Samba que não se Aprende na Escola* (Casa da Palavra/Folha Seca, 192 págs., R$ 28, com ilustrações de Cássio Loredano). Nele, Lopes posiciona-se como um xiita contra a indústria cultural, os pretensos oportunistas do sucesso e até a contaminação do samba por culturas que considera alienígenas, como a européia, por exemplo. Ora, visto que o samba no Brasil consiste em uma mescla de tradições de diversas etnias, o ensaio de Lopes pode servir para a reflexão em torno dos fundamentos do gênero que mais se sobressaiu na música popular brasileira no século 20, e parece que vai continuar sua senda de êxitos, ainda que o Brasil tenha mais de 5 mil gêneros musicais à disposição.

Porém, antes de penetrar no cerne da argumentação de Nei Lopes, é conveniente rever sua trilha metafísica. Formado em Direito, ele deixou a carreira de advogado na década de 70 para se dedicar exclusiva-

Abaixo e na pág. oposta, em ilustração de Loredano para o livro *Sambeabá*, o compositor Nei Lopes: análise conservadora e parcial das origens do samba

mente à música e aos estudos etnográficos. Ele publicou ensaios cujos títulos explicam o conteúdo. Entre outros, perpetrou *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical* e *Zé Keti: O Samba Sem Senhor*. Em seus livros, mostra-se um acerbo defensor das raízes africanas puras na cultura brasileira, sempre em traje de mestre-sala (o que não configura uma contradição nos termos, e sim um complemento, já que os mestres-salas sintetizam, com sua libré e perucas brancas, o estilo da escravidão local, recheada de bonomia e apoio do Estado para pesquisas em torno da negritude). É um paladino da tradição negra, um membro do afoxé Filhos de Gandhi da Bahia.

Cumpre ressaltar que a investigação da cultura africana no Brasil reveste-se da maior importância, pois trata-se de um dos pilares da diversidade nacional. Ensinar negritude no primeiro e segundo graus, por exemplo, é tão importante quanto expor os valores indígenas, europeus e, mais recentemente, asiáticos – e todos mereceriam maior atenção do que a atualmente dispensada. Afinal, formamos uma sociedade mista e temos o privilégio de nos jactar dela – e o samba faz parte do orgulho nacional por refletir a mestiçagem a partir de um fundamento negro, mas, cumpre insistir, não exclusivamente negro. O Brasil forma uma civilização que samba espontaneamente.

Agora, passemos à premissa maior do pensamento de Nei Lopes, que recai na reivindicação para o samba da vertente africana ortodoxa, sem considerar importantes os sucessivos caldeamentos pelos quais o gênero passou e a evolução que tomou, justamente com a indústria da música, a partir de sua instalação no Brasil, em 1900, com a Casa Edison do Rio de Janeiro.

A seguir tal raciocínio, terminaríamos por constatar que só mesmo as tribos de bantos que se instalaram no Vale do Paraíba são as dignas e felizes proprietárias do "verdadeiro samba". Ao acompanhar a explanação de Lopes, o leitor é informado que o samba tem origem africana. A denominação, de acordo com o estudioso, é "africaníssima". Segundo ele, engana-se quem pensa ser iorubana, com "san" significando "pagar" e "gbá", "receber". Na realidade, é palavra banta, pois entre a tribo dos quiocos de Angola, "samba" é um verbo que designa "o ato de fazer cabriola" e "divertir-se como cabrito".

Muito bem. Samba, porém, é bem mais do que isso, e Lopes se alonga em arrolar os termos derivados, como sambalanço (samba dos anos 50 e 60), sambandido (proveniente da Baixada Fluminense), samba de breque (que é, segundo Lopes, "o samba dos atores do samba", criado em 1936 por um ator maior, Moreira da Silva) e assim por diante, passando por samba-enredo, samba-exaltação, samba-reggae, etc.

A variedade de termos e a fixação na negritude leva o ensaísta ao ponto de atribuir a "São Pixinga" a condição de padroeiro do samba. Trata-se do famoso maestro Pixinguinha, Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), que, aliás, compôs poucos sambas, notabilizando-se mais no choro; e, diga-se, de santo tinha pouco. Ocorre, porém, que Pixinguinha – diferentemente do sambista carioca Sinhô, José Barbosa da Silva (1888-1930) – era negro, e então merece muito mais o título, embora o mulato Sinhô tenha criado em 1920 o samba urbano, desencadeando a corrida pelo ouro da elaboração formal do estilo, competição que chega até nossos dias. Na visão de Lopes, Sinhô fazia um "samba amaxixado" sem grande relevância, mesmo porque quem lançou muitas de suas composições foi um artista branco e rico, Mário Reis (1907-1981), o maior cantor de samba dos anos 20, intérprete favorito de Sinhô. Reis nem sequer é digno de uma única citação no livro de Lopes por ser, provavelmente, muito branco e muito rico.

Na verdade, Lopes puxa a brasa para a sua sardinha. Ao citar, por exemplo, a importância inquestionável de Noel Rosa, branco e estudante de Medicina, o autor afirma que foi influenciado principalmente por Ismael Silva

Na pág. oposta, Pixinguinha; acima, Mário Reis: a cor da pele influenciando critérios que deveriam ser estritamente musicais

FOTO REPRODUÇÃO/AE

e Heitor dos Prazeres, dois músicos negros. O dado interessante é que nem Ismael nem Heitor conquistaram o público da forma que Noel fez, e note-se que viveram até os 70 anos para isso; mas ficaram à margem da linha principal e ganharam fama vendendo e comprando sambas. Noel morreu aos 26 anos em 1937.

No entanto, esses fatos não são relevantes para Lopes. Ele deseja comprovar, *ad hoc*, que os sambistas negros são mais importantes. Cita a contribuição das escolas de samba, Paulo da Portela e outros criadores do samba-enredo. Já a bossa nova e a MPB, em sua visão, usurparam a criatividade dos sambistas do morro e incentivaram a fusão do ritmo com o pop internacional. Segundo o ensaísta, até mesmo o cantor e violonista baiano João Gilberto, seguidor inconfesso de Mário Reis, copiou dos negros a sua batida revolucionária. Escreve Lopes: "Curioso é que toda essa revolução joão-gilbertiana foi feita basicamente em cima de sambas absolutamente tradicionais, como, entre outros, *De Conversa em Conversa* (Ary Barroso), *Isaura* (Herivelto Martins e Roberto Roberti), *Falsa Baiana* (Geraldo Pereira) e *O Pato* (Jaime Silva e Neuza Teixeira), escolhidos por ele, em geral, por serem balançados, sincopados, permitindo o exercício de toda a sua criatividade rítmica". Ou seja, João Gilberto não fez mais que mimetizar a tradição do samba.

Essa tese se mostra completamente errada, uma vez que o violonista-cantor transfigurou as canções clássicas em novo formato de canção. Mas Lopes garante que a bossa nova simplificou e suavizou o samba. Viriam da mesma clonagem os afro-sambas do violonista Baden Powell e os de Chico Buarque e Edu Lobo, já dentro do esquema da MPB. E a diluição do gênero se daria, então, com sua instalação em São Paulo. As composições de Paulo Vanzolini e Adoniran Barbosa mostram de que modo o samba refletiu a imigração italiana. Mas Nei Lopes não tem instrumental para distinguir a inspiração genuína de um Vanzolini, autor bissexto e despretensioso, de um processo de divulgação e imitação levado adiante por Adoniran – o maior colecionador de sambas alheios que já se viu no Brasil. Mas isso não importa. O autor quer demonstrar é que a música brasileira atual, "refém do mercado", não sabe aonde ir e renega o passado. Por isso, o autor não se digna a ▶

Na pág. oposta, Noel Rosa; acima, João Gilberto: talentos devedores da riqueza criativa do samba

FOTO ROGÉRIO ALBUQUERQUE/FOLHA IMAGEM

O Que Ouvir

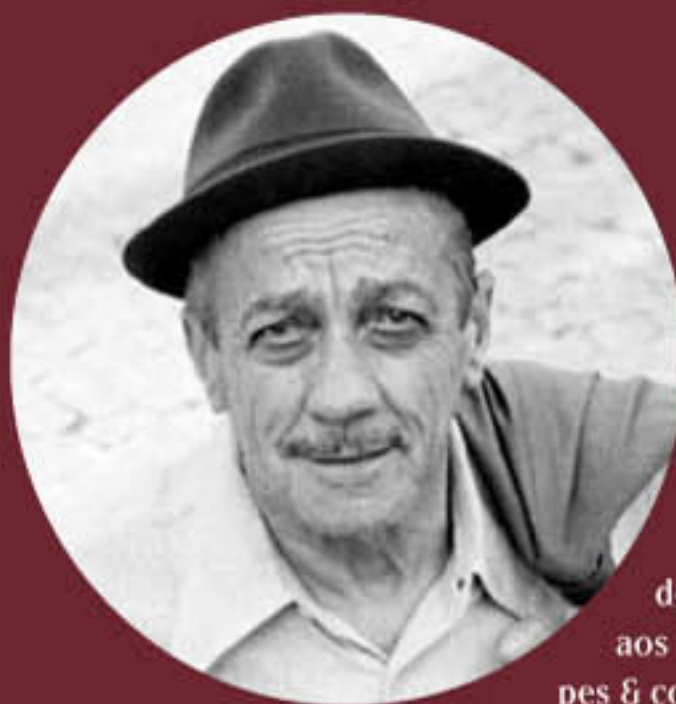
CDs:

A seguir, alguns lançamentos (inéditos e remasterizações) em vários estilos de samba:

- *Bacharel do Samba*, Nelson Gonçalves (BMG) – Compilação de sambas da carreira de Nelson Gonçalves em parceria com Arlindo Cruz e Sombrinha, entre outros
- *Saudade de Meu Samba* (BMG) – Coletânea com sucessos do gênero, como *Fim da Estrada* (Cartola); *O Retrato do Rio* (Zé Keti) e *Se Você Jurar* (Ismael Silva)
- *Sabor*, João de Aquino (Rádio MEC) – Composições de Baden Powell, Vinicius de Moraes e do próprio Aquino, com destaque para a parte instrumental
- *A Música de Paulinho da Viola* (Beck) – A jovem sambista Teresa Cristina apresenta as mais famosas composições de Paulinho da Viola, com participação da Velha Guarda da Portela
- *Timoneiro* (BMG) – Coletânea em comemoração aos 60 anos de Paulinho da Viola, com algumas gravações inéditas e participação de Toquinho, Zizi Possi e Cauby Peixoto
- *Quem Tem Carinho Me Leva*, Giovana (BMG) – Disco de estréia (em 1975) da sambista carioca, pela primeira vez em CD. Samba de raiz com elementos de samba-rock
- *Originais de Martinho da Vila* (BMG) – Dez CDs, vendidos separadamente, em reprodução fiel dos LPs do sambista. Entre eles: *Maravilha de Cenário* (1975); *Martinho da Vila Isabel* (1984) e *Batuqueiro* (1986)

Preço médio dos CDs: R$ 25

Rodas de samba em várias cidades do país:

Rio de Janeiro: *Bip Bip* (r. Almirante Gonçalves, 50, Copacabana, tel. 0++ /21/2267-9696). Às terças-feiras, às 21h30, e domingos, às 20h. Sem couvert nem consumação. *Semente* (r. Joaquim Silva, 138, Arcos da Lapa, tel. 0++/21/2242-5165). De segunda a sábado, das 18h às 21h30, e às 22h, sem hora para acabar. Sem consumação, couvert: R$ 10. *Cacique de Ramos* (r. Uranos, 1.326, Ramos). Quartas, às 19h. Sem couvert e sem consumação.
São Paulo: *Samba da Vela* (Casa de Cultura de Santo Amaro, pça. Francisco Lopes Ferreira, 434, Santo Amaro, tel. 0++/11/5522-8897). Segundas-feiras, às 20h. Sem consumação, couvert: R$ 4. *Café du Rève - Bar do Cidão* (r. Deputado Lacerda Franco, 293, Pinheiros). De terça a sábado, às 21h. Sem consumação, couvert: R$ 4.
Brasília: (*Clube do Samba de Brasília*, Restaurante Feitiço Mineiro. SCLN 306 - Bloco B - lojas 45/51, Plano Piloto, tel. +00/61/349-3650). Segundas-feiras, às 19h. Sem consumação, couvert: R$ 10. *Clube do Choro de Brasília* (Eixo Monumental, entre o Centro de Convenções e o Planetário, tel. 0++/61/327-0494). De quarta a sexta, às 22h. Sem consumação, couvert: R$ 10.
Fortaleza: *Brasileirinho* (r. Dragão do Mar, 441, Praia de Iracema, tel. 0++/81/219-3701). Sextas e sábados, das 21h às 3h. Sem consumação, couvert: R$ 7 (sextas) e R$ 8 (sábados).
Belo Horizonte: *Pedacinhos do Céu* (r. Belmiro Braga, 774, Alto Caiçara, tel. 0++/31/ 3462-2260). De quarta a sábado, às 21h. Sem consumação, couvert: R$ 4.
Florianópolis: *Bar do Tião* (r. do Marfim, 325, Monteverde, tel. 0++/48/238-6259). Sextas e sábados, às 22h. Sem consumação, couvert: R$ 2.
Curitiba: *Esquina Brasil* (r. Manoel Padilha de Lima, 171, Ahú, tel. 0++/41/253-2189). Domingos, às 18h. Sem consumação, couvert: R$ 3.

citar os seus próprios discípulos pagodeiros que cobrem o período de 1990 a 2000. É o avatar do pagode a renegar seus seguidores, bem como seus sucessos imemoriais.

O samba atual tomou formas inauditas, renovou-se, ficou mais romântico e, mesmo sem as qualidades de um Noel ou Sinhô – as mesmas qualidades que faltam aos sambas de Nei Lopes – conquistou o mercado. Foi Lopes & companhia que abriu caminho para o chamado "samba da bandidagem" e para o funk, ritmo em dois por quatro igualzinho ao samba de raiz. Culpar os sucessores pelos erros dos fundadores é uma atitude curiosa. Só falta mesmo Lopes defender a quota para negros também no samba, como o governo fez nas universidades, provocando a revolta das etnias não-contempladas com a porta da esperança universitária. O compositor e estudioso quer fazer do seu livro *Sambeabá* um produto medicinal, pois pretende conservar com ele o samba banto no formol dos argumentos postiços e impedir sua evolução. É um conservador.

Além de tudo, é necessário pôr a questão no seu devido lugar. O samba não é negro, como também não é branco e nem índio. Sua origem é controversa. De fato, o gênero resulta da miscigenação dos brasileiros e suas diferentes origens. A origem do termo pode ter sido africana, mas, com o tempo, assumiu novos corpos e se misturou com todas as etnias que tinha à disposição. Samba não consiste em gênero puro, mas mestiço; não tem origem definida e diz respeito a todos os brasileiros, independentemente de cor ou raça.

O termo "samba" foi aplicado desde 1903 para diversos tipos de música, do samba rural propriamente dito ao samba-canção bolerento dos anos 50, passando pelo samba-tangado ou amaxixado dos 20. Ele não necessita de ações afirmativas para fazer sucesso; necessita, sim, de uma indústria cultural forte para se disseminar. Como um dia cantou o sambista (branco retinto, mas negro no fundamento, como todos os brasileiros) Noel Rosa, "samba não se aprende no colégio" e também "não vem do morro nem vem da cidade". O samba nasce do coração e, como tal, é um produto. ■

Na pág. oposta, Cartola; acima, Adoniran Barbosa: o samba como aglutinador de talentos de classes sociais diversas

FOTO O. JURNO/AE

Música de roda

A tradição das rodas de samba remonta aos primórdios do gênero, e ainda hoje mantém sua importância como fonte de renovação musical

Por Monica Ramalho

Da mesma forma que um único tamborim nunca fez a bateria de uma escola, o samba urbano cresceu em importância à medida que era difundido por meio de encontros entre compositores, músicos e apreciadores desse gênero musical. É lugar-comum, por exemplo, a convicção de que o melhor solo que sai de um instrumento é aquele que vem acompanhado pelo reforço de outros. Qualquer bom cavaquinista, por exemplo, sempre deseja que seus acordes venham acompanhados do reforço de um violão ou de uma flauta. Mais do que qualquer outro gênero, samba (e choro, naturalmente, que só se toca sozinho para estudar) é sinônimo de tocar em conjunto, de modo comunitário e informal. Atualmente há incontáveis rodas de samba espalhadas por todo o país (*veja quadro na pág. 47*), indo desde o encontro de músicos iniciantes e desconhecidos até reuniões informais nas casas cariocas do sambista Zeca Pagodinho, da pastora Tia Doca e da cavaquinista Luciana Rabello.

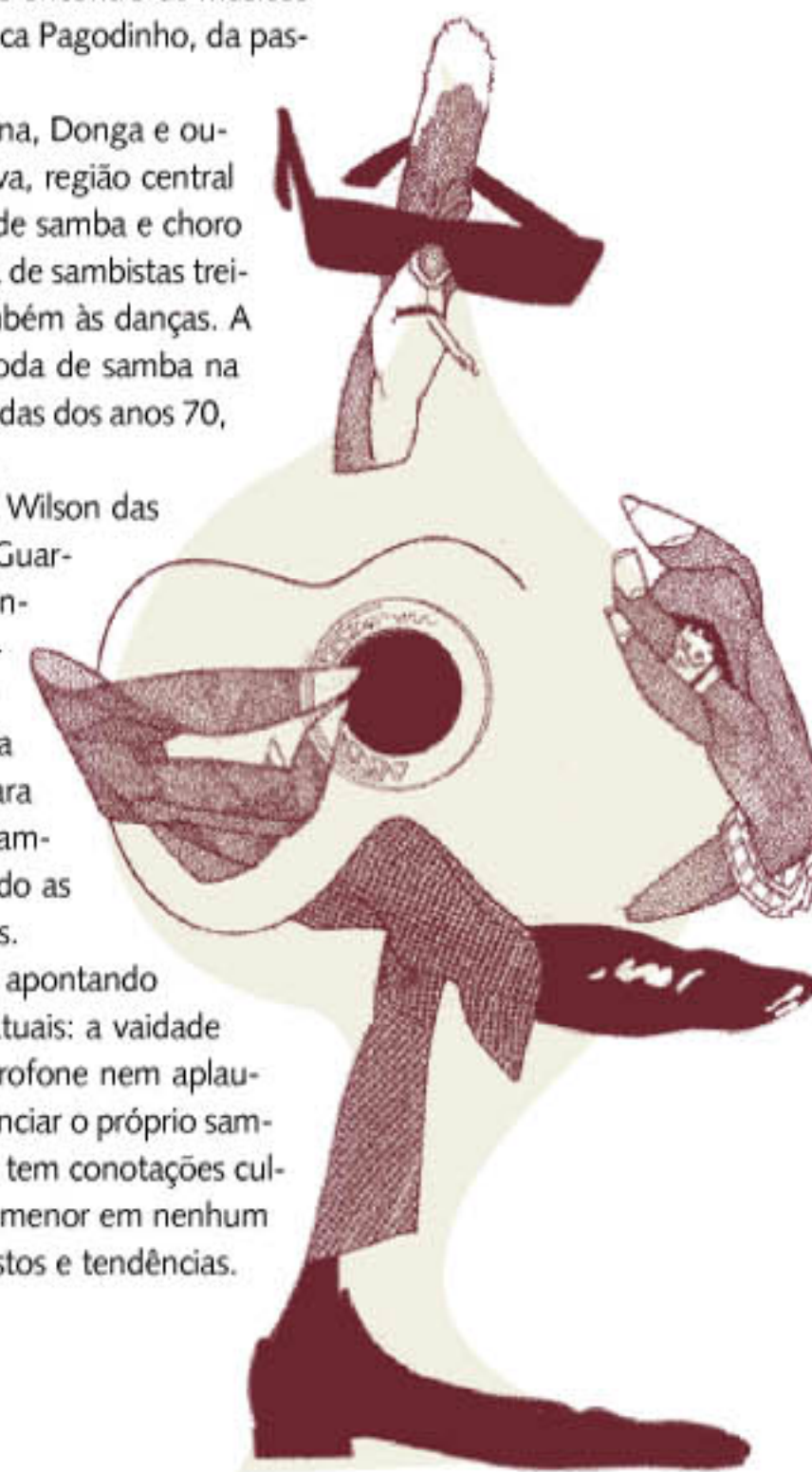
E o maestro Pixinguinha, lá no começo de tudo, já sabia disso. Ele, João da Baiana, Donga e outros tantos faziam as honras musicais da casa da famosa Tia Ciata, na Cidade Nova, região central do Rio de Janeiro, onde foram realizadas, há quase um século, as primeiras rodas de samba e choro da história. Enquanto Pixinguinha interpretava choros na varanda, havia uma turma de sambistas treinando os gogós e a habilidade com os atabaques no terreiro, lugar destinado também às danças. A tradição ficou. E seis décadas mais tarde, Candeia reproduziria esse formato de roda de samba na casa onde morava em Jacarepaguá, Zona Oeste carioca. Essas foram as melhores rodas dos anos 70, segundo o letrista Paulo César Pinheiro, um de seus mais assíduos freqüentadores.

Figuras de destaque no universo do samba, como Clara Nunes, João Nogueira, Wilson das Neves, Aniceto do Império e Monarco, acompanhados pelos integrantes da Velha Guarda da Portela, não saíam de lá – todos atraídos pela qualidade da música e pelos encantos da mesa preparada pela mulher de Candeia. As rodas varavam a madrugada, e o repertório era vasto; e, assim como hoje, incluía sambas inéditos e raridades arquivadas na memória dos mais velhos. Era comum que os sambas caíssem na boca do povo antes de serem gravados, porque todos aprendiam letra e melodia para cantar junto. Os bons compositores logo encontravam novos parceiros e os bons sambas entravam em caráter definitivo no roteiro dos próximos encontros, aumentando as chances de serem escolhidos para o repertório dos LPs de sambistas já consagrados.

Quem viveu esses anos dourados das rodas de samba costuma ser saudosista, apontando o que consideram uma diferença fundamental entre as reuniões de outrora e as atuais: a vaidade dos participantes. "Em nenhum momento a roda virava um show. Não havia microfone nem aplausos. Passava-se, simplesmente, de uma música a outra e o objetivo maior era reverenciar o próprio samba", diz Pinheiro. Seja como for, o fato é que o tempo não pára, e se hoje o samba tem conotações culturais e musicais um tanto quanto diferentes, a paixão pelo gênero não parece ser menor em nenhum aspecto. Como sempre, o samba continua democrático e disponível a todos os gostos e tendências.

América cubana

Novo álbum de Ry Cooder e Manuel Galbán funde ritmos afro-caribenhos e norte-americanos, recriando a atmosfera romântica dos anos 50

Por Rodrigo Carneiro

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na mesma medida em que alimentou o imaginário socialista no mundo, a Revolução Cubana de 1959 também puniu a geração do Buena Vista Social Club. Acusados de envolvimento com ritmos "politicamente incorretos", os músicos do clube dançante de Havana amargaram o ostracismo por quatro décadas. Ironicamente, o improvável megaestrelato na terceira idade se deu justamente pelas mãos do inimigo em potencial, o guitarrista, compositor e produtor norte-americano Ry Cooder. A história é conhecida, e figura como um dos grandes fenômenos recentes do cinema e da indústria do disco: o documentário *Buena Vista Social Club* (1999) do cineasta alemão Wim Wenders fez grande sucesso, e o álbum ganhou o Grammy, além de vender seis milhões de cópias mundo afora.

No novo álbum, *Mambo Sinuendo*, que chega agora ao Brasil, Ry Cooder volta a celebrar os *sonidos de Cuba*, e tal qual fez com os egressos do Buena Vista, reintegra outra lenda viva cubana no contexto internacional: o pianista, organista e guitarrista Manuel Galbán. "O inesperado sucesso de *Buena Vista Social Club* me alegrou. É ótimo que as pessoas gostem dos discos que fiz, mas o que realmente me gratifica é a oportunidade de estar ao lado de músicos talentosos como Manuel Galbán, considerado um dos grandes nomes da comunidade musical de Cuba", diz Cooder, em entrevista por telefone a **BRAVO!** "Ele era o responsável pelos ótimos arranjos do Los Zafiros (grupo vocal à la The Platters que, entre 1962 e 1975, praticou uma miscelânea de doo-wop, calipso, rithym'n'blues, bolero e bossa nova). Eu adorei desde a primeira vez que ouvi."

Os dois se conheceram em 1996, durante as gravações de *Buena Vista Social Club*. Mais tarde, reencontraram-se nas sessões de estúdio do primeiro álbum-solo do cantor Ibrahim Ferrer. Estabelecida a par-

Na pág. oposta, o guitarrista cubano Manuel Galbán; abaixo, o produtor norte-americano Ry Cooder: boleros e mambos ao lado do pop-jazz norte-americano

ceria, Cooder e Galbán produziram este álbum de doces reminiscências. *Mambo Sinuendo* capta a atmosfera romântica dos anos 50, com seus boleros, mambos, jukeboxes, guitarras de acento havaiano, Cadillacs rabo de peixe e rock'n'roll infante. "Tanto eu quanto Galbán somos apaixonados pela década de 50. Vêm daí as minhas primeiras referências musicais. Lembro que aos 8 anos de idade ouvia Hank Williams com meus pais. Escutávamos também Peggy Lee, Dean Martin e Frank Sinatra; mas o meu predileto era Johnny Cash. Foi durante os anos 50 que entrei numa loja e comprei um LP pela primeira vez na vida. Chamava-se *Classic Jazz*; tinha Louis Armstrong e Coleman Hawkins. Eu era obcecado por aquele disco."

Mambo Sinuendo remonta ao período em que o son (a música tradicional de Cuba que originou o mambo e a salsa) fundiu-se ao pop-jazz da América do Norte. O grande personagem desse intercâmbio foi o trompetista Dizzy Gillespie. Ele já era uma lenda do bebop (escola jazzística dos anos 40 com ênfase nas formações diminutas, na complexidade e no andamento acelerado, uma antítese do swing risonho das big bands), quando em 1947 conheceu o percussionista cubano Chano Pozo. A simbiose musical deles resultou no que ficou conhecido como afro-cuban jazz. "Dizzy Gillespie é considerado um herói em Cuba", diz Cooder, que se apaixonou pelo gênero quando se iniciava nos acordes de guitarra. "Era muito difícil conseguir discos cubanos. Havia apenas uma loja com discoteca bastante limitada em Nova York." Porém, a escassez de registros em vinil foi compensada, em certa medida, pelo show do grupo Irakere, presenciado por Cooder num cruzeiro pelo litoral. "Eu e minha mulher éramos recém-casados, e fomos parar num navio que tinha os músicos do Irakere como contratados. Foi muita sorte." O entusiasmo de Cooder se justifica. Formado em 1973 por jovens integrantes da Orquestra Cubana de Música Moderna, o Irakere – primeiro grupo pós-revolução a assinar com uma gravadora multinacional – teve em seus quadros originais gigantes como o saxofonista Paquito D'Rivera, o trompetista Arturo Sandoval e o pianista Chucho Valdés.

Na pág. oposta, o trompetista Dizzy Gillespie: personagem central do intercâmbio entre a escola jazzística do bebop e os ritmos cubanos

Mesmo após o sucesso de *Buena Vista Social Club*, as coisas não ficaram mais fáceis para os músicos. As complicações do embargo econômico imposto pelos Estados Unidos a Cuba seguem atravancando as produções. A permissão para a gravação de *Mambo Sinuendo* foi uma das últimas medidas do presidente democrata Bill Clinton no governo. "Em 2001, tive a permissão do Departamento do Tesouro Americano para produzir em Havana o disco do Ibrahim Ferrer (*Buenos Hermanos*, lançado também no Brasil) e *Mambo Sinuendo*. Uma permissão temporária de exatamente um ano." Essa permissão seria possível agora com George W. Bush e os republicanos no comando? "Definitivamente não", diz Cooder. Em contrapartida, o músico desconhece a opinião de Fidel Castro acerca de sua relação com os artistas cubanos. "Ainda não tive a oportunidade de conhecê-lo e nem sei o que ele acha de mim. O importante é que o governo entende a importância de Ibrahim Ferrer e seus músicos na difusão da cultura cubana, e já não impõe obstáculos burocráticos para que eles façam suas turnês. Talvez eu possa considerar isso uma aprovação indireta."

Para as gravações de *Mambo Sinuendo*, Cooder reuniu um time compacto. O baixista do *Buena Vista Social Club*, Orlando "Cachaíto" Lópes; o percussionista Angá Díaz; os bateristas Jim Keltner e Joachim Cooder, seu filho. No apoio, estão também as cantoras Juliette e Carla Commagere; o trompetista Herb Alpert e os percussionistas da santeria afro-cubana (o candomblé para os brasileiros) Gregorio Hernández Rios "Goyo", Maximino Duquesne Martínez, Marcos H. Scull e Yosvani Díaz. Nas 12 faixas, a guitarra de Manuel Galbán reina soberana e reafirma a excelência de seu toque. Cooder alterna-se entre produção, guitarras, trés (instrumento de corda da tradição cubana) e pianos elétricos. Como não poderia deixar de ser, o groove caribenho impera. Ora transmitindo uma sensualidade tipicamente praiana, como é o caso de *Dru me Negrita* e *Caballo Viejo*; ora entregando-se a uma introspecção descomplicada, como em *Bodas de Oro*.

Além de apresentar composições inéditas da dupla Galbán/Cooder, *Mambo Sinuendo* presta justas homenagens a Perez Prado – outra lenda de Cuba, conhecido como o Rei do Mambo –, na versão da popular *Patricia*; e aos Los Zafiros, com a sensível interpretação da bela *La Luna en Tu Mirada*. Já Cooder vê o disco em bloco: "Eu poderia até destacar *Secret Love* (que ficou famosa na voz de Frank Sinatra em 1953), onde estamos apenas eu, Galbán e Cachaíto; ou *Échale Salsita*, mas a verdade é que eu adoro todas as faixas. Estou muito orgulhoso deste álbum".

Produtor conceituado, Cooder foi um requisitado músico de estúdio no final dos anos 60 e início dos 70. Há participações suas em álbuns de Taj Mahal, Captain Beefhart & His Magic Band e Rolling Stones (no antológico *Let It Bleed*, de 1969). No entanto, ele diz que apenas tentava desvendar as especificidades de um estúdio de gravação. "Sempre fui fascinado pelo trabalho dos produtores musicais. E como não havia professores, a melhor maneira de aprender era assimilar tudo ao lado deles. Adorei gravar com o Captain Beefhart, pois foi algo completamente maluco e livre. Já os outros trabalhos, os fiz de maneira estritamente profissional." Autor da trilha sonora de *Paris, Texas* (1984), que pontuava as andanças de um desolado Harry Dean Stanton pelo deserto, com blues, western e canções mexicanas, Cooder acha difícil voltar a produzir para o cinema. "Esses trabalhos com Wim Wenders nasceram basicamente do afeto que temos um pelo outro, somos grandes amigos. Não estou disposto a cortejar diretores para que

O Que e Quanto

Mambo Sinuendo, **álbum de Ry Cooder e Manuel Galbán (Warner), R$ 25**

coloquem músicas minhas em seus filmes ou encomendem uma obra completa. Na verdade, isso nem tem acontecido com freqüência em Hollywood. A maioria das trilhas sonoras atuais são compilações de sucessos arquitetadas com as gravadoras. Isso não me interessa."

O desejo de interação com músicos de outras regiões do mundo conferiu aos últimos trabalhos de Cooder a etiqueta promocional de world music, o que ele refuta. "Não concordo com o termo world music; é uma categoria um pouco arrogante. Coisa do mercado pop norte-americano que não sabe definir o que é produzido fora de seu território. Tudo depende do ponto de vista. A música havaiana, por exemplo, tida aqui nos Estados Unidos como world music, é a música local do Havaí. Faço apenas música, e a qualidade dela é o que deveria ser levada em conta, não os termos mercadológicos." Ele diz que ao enveredar pelos ritmos "alheios" no fim dos anos 80 – aliando-se ao africano Ali Farka Toure, ao indiano V.M. Bhatt ou ao havaiano Gabby Pahinui –, alguns de seus amigos fizeram prognósticos negativos – e erradíssimos: "Disseram que estava cometendo um suicídio comercial, e que ficaria restrito a guetos musicais do terceiro mundo".

Indagado sobre a música brasileira, o virtuose do slide guitar (guitarra country/blues tocada com bastão de aço ou vidro que desliza pelo braço do instrumento) e profundo conhecedor da sonoridade afro-caribenha lista, um tanto inseguro, a capoeira e "a música que se faz na Bahia". Entrega apenas, e sumariamente, os nomes de Luiz Bonfá e João Gilberto. "Não tenho grande conhecimento da música brasileira; mas admito também minha ignorância do raga indiano ou da música folclórica russa. Mas sempre há tempo para aprender", diz Cooder, como que a perceber que já está na hora de aplacar sua ânsia de comunhão musical em outras partes do planeta.

Acima, Ibrahim Ferrer (à esq.) e Ry Cooder: símbolos da perfeita simbiose entre duas culturas musicais

FOTO DONATA WENDERS/DIVULGAÇÃO

A voz da erudição

A contralto Nathalie Stutzmann, um dos mais aclamados talentos vocais da atualidade, apresenta-se em recitais em São Paulo. Por João Marcos Coelho

A cantora Nathalie Stutzmann abrirá neste mês, com três recitais, a temporada 2003 da Sociedade de Cultura Artística, em São Paulo. É uma ótima oportunidade de ouvir uma das mais raras e qualificadas vozes de contralto (a mais grave das femininas) da atualidade. De uma versatilidade ímpar, Nathalie é também cantora de ópera, pianista, camerista, e seu repertório costuma abarcar desde obras do período barroco até peças do século 20. Esta francesa de 38 anos – que se apresenta regularmente nas mais seletas salas de concerto e com os mais qualificados maestros e orquestras do mundo – estudou no Conservatório de Nantes e na Escola Nacional, em Paris, com Michel Sénéchal e Lou Brouder, e estreou em 1985 com o *Magnificat* de Bach, na Sala Pleyel, debutando em recital no ano seguinte em Nantes.

Em entrevista a **BRAVO!**, Nathalie define-se basicamente como "musicista". Ela lembra os estudos de piano e fagote (instrumento de sopro utilizado em orquestras), feitos antes de se fixar no canto, como uma das razões para ir além do palco lírico e dedicar-se com total empenho ao universo da canção artística, ou *Lied*. Esse gênero, para voz e piano, floresceu na Alemanha entre a segunda metade do século 18 e o final do século 19, e teve Franz Schubert como criador máximo, com mais de 600 canções; e Robert Schumann, com cerca de 250, num honroso segundo lugar. No século 19, definiu-se a partir desta forma então exclusivamente germânica a "*mélodie*", vertente francesa da canção artística cultivada de Duparc a Debussy, gênero que integrará, ao lado do *Winterreise* de Schubert, os recitais brasileiros de Nathalie. Serão dez delicadas e elegantes "*mélodies d'amour*", assinadas por alguns dos mais talentosos compositores franceses. Lá estarão canções de Gabriel Fauré (*Chanson d'Amour Opus 27 nº 1* e *Après un Rêve Opus 7 nº 1*); Ernest Chausson (*Le Charme Opus 2, nº 2* e *Sérénade Italienne Opus 2 nº 2*); Henry Duparc (*Extase*), Reynaldo Hahn (*A Chloris*), Debussy (*Fleurs des Blés* e *La Cheveture*) e Francis Poulenc (*Ce Doux Petit Visage* e *Les Chemins de l'Amour*).

Mas o grande destaque de seus recitais será mesmo o *Winterreise* de Schubert, um dos ciclos de *Lieder* que mais próximo chegaram da perfeição absoluta: "Nossa época é muito visual, prioriza-se sempre a encenação nos espetáculos líricos em detrimento dos cantores e do maestro. Desse modo, em último lugar vem, justamente, a música! Essa distorção das coisas explica em grande parte minha escolha pelo *Lied*", diz Nathalie.

A atmosfera de um recital de *Lieder* é a mais austera possível. Palco desnudo, cantora e pianista dividem o espaço e as atenções do público. Neste caso, nem se pode chamar a parte de piano de mero acompanhamento. Afinal, uma das conquistas do gênero foi justamente o estabelecimento de dois discursos musicais paralelos, que se comentam, se completam, se opõem – mas precisam integrar-se numa entidade única. No caso de Nathalie, seu alter-ego ao piano é a sueca Inger Södergren, com quem trabalha há cerca de oito anos. "Trabalho com Inger de modo muito intenso. Não considero meus pianistas como acompanhadores, mas como um duo na verdadeira acepção da palavra. É por isso que adoro cantar com solistas."

Ela conta que assistiu Inger em recital em 1994, e que esse foi um dos grandes choques emocionais de sua vida musical, tal foi a maneira que a impressionou a beleza expressiva de seu toque: "Desde então, só me apresento com ela. O segredo da integração entre nós está na concepção e na similitude na maneira de exprimir os sentimentos e frasear a música, assumindo sempre o risco; e a fidelidade de que permite criar a verdadeira cumplicidade e osmose total em cena". De fato, há muitos desafios a se vencer num recital, e é necessário um perfeito entrosamento. "Afinal", diz Nathalie, "toda música exige enorme concentração, mas o recital mais ainda. Cada vez que canto *Winterreise* (um ciclo ininterrupto de 70 minutos de música) é uma nova experiência de exploração do cérebro, da memória, das emoções."

Abaixo, Nathalie Stutzmann; na pág. oposta, Franz Schubert: recitais sombrios e belos a representar o inverno da alma

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Schubert compôs o ciclo *A Viagem de Inverno*, de 24 canções, em 1827, sob duplo impacto: as 12 primeiras foram escritas em fevereiro, sob forte depressão causada pela aceleração dos sintomas da sífilis que o mataria em 1828; em seguida, a morte de Beethoven em 26 de março chocou-o a ponto de paralisá-lo criativamente por alguns meses; ele só retomou o ciclo sobre versos do poeta Wilhelm Müller em outubro. Campeão das noitadas vienenses em casas de amigos com música e poesia que se tornaram conhecidas como "schubertíades", ele lhes anunciou lugubremente a nova obra: "Vou cantar um ciclo de *Lieder* sombrios". O inverno, no caso da *Winterreise*, é a noite, a morte da alma.

No entanto, quem não puder ir aos recitais e apreciar toda essa desesperançada beleza ao vivo – contrabalançada pela beleza mais serena das "*melodies d'amour*" –, tem à sua disposição mais de 40 CDs gravados por Nathalie. Entre os álbuns mais recentes, destaca-se, de 2000, um recital de Schumann (*Liederkreis Opus 24, Romanzen & Balladen*, BMG, importado), em que o foco central é uma magnífica interpretação do ciclo *Liederkreis*, seguido de quatro grupos de delicadas "romanças" e "baladas". Outro álbum interessante, este do ano passado (*Vivaldi*, Hyperion), é o que traz duas estupendas performances de música sacra vocal de Antonio Vivaldi (1678-1741). O autor das *Quatro Estações* foi proibido pela Igreja de rezar missa, por conta de seu comportamento não-ortodoxo, mas mesmo assim assinou cerca de 50 obras sacras que só foram descobertas em Turim a partir de 1920. Ele as compôs para as órfãs do Ospedale della Pietà, em Veneza, orfanato que abrigava as filhas bastardas dos nobres da cidade. Neste álbum, Nathalie é a solista, ao lado de The King's Consort, liderado por Robert King. A breve faixa *Cur Sagittas, Cur Tela*, em três movimentos, tem no primeiro uma dificílima exploração de malabarismos vocais na região mais grave da voz de contralto; e tem, ainda, a incrível *Salve Regina RV 616*, onde sua voz ampla e poderosa, de rico colorido e um encanto especial pelos belíssimos harmônicos, contracena com duas orquestras de cordas e um par de flautas doces – num inesperadamente simples e belo duelo musical que lembra mais o palco que o altar.

De qualquer modo, seja ao vivo ou em suas gravações, sente-se o poder embriagador de sua voz, cuja força sedutora advém de uma compreensão ampla e humanista do que vem a ser a música. Sua própria explicação sobre o que é preciso para cantar bem, não importando se é um *Lied* como os de Schubert ou Schumann ou "*mélodies*" como as de Chausson ou Debussy, é de um didatismo superior: "É preciso gostar das pessoas e ter vontade de contar-lhes belas histórias. Ousar revelar-se por inteiro na expressão dos sentimentos mais íntimos do ser humano. Ter cultura musical suficiente para construir em profundidade a interpretação das obras excepcionais que nos são oferecidas. Por fim, é preciso amar a poesia, e ter a coragem de recorrer à sua própria vivência, suas alegrias e seus sofrimentos".

Onde e Quando

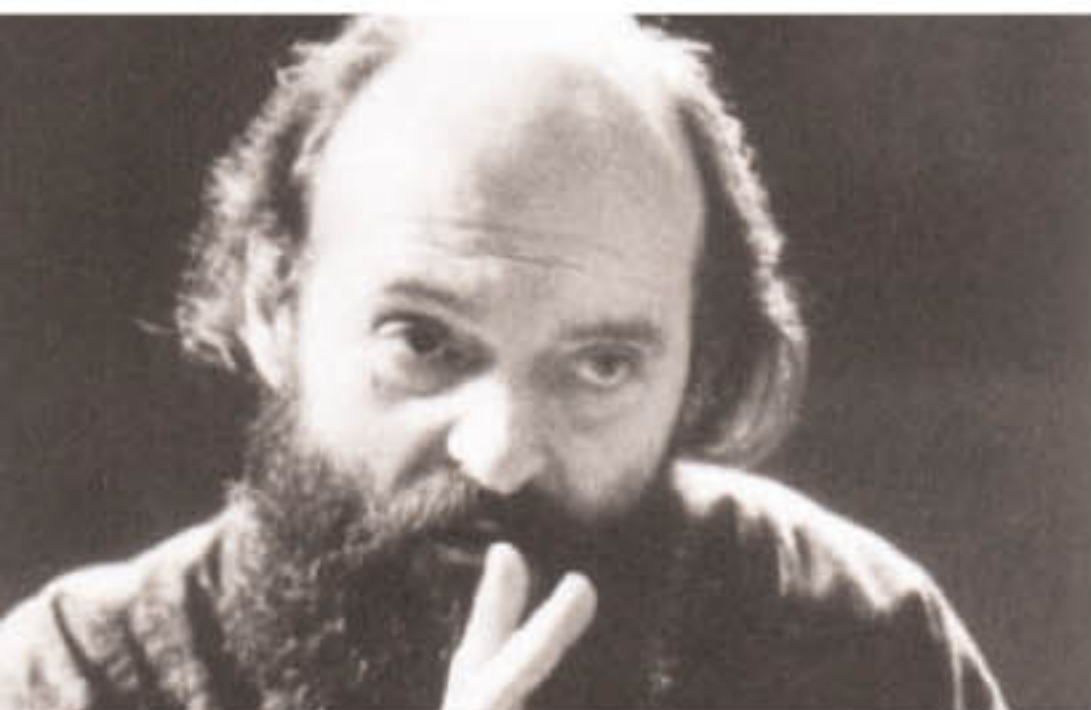
Recitais de Nathalie Stutzmann (contralto) e Inger Södergren (piano): Dias 7 e 10: *Schumann: 12 Canções Sobre Poemas de Justus Kerner* **e** *Fauré, Chausson, Duparc, Hahn, Debussy, Poulenc: Canções de Amor*. **Dia 8:** *Winterreise* **de** *Franz Schubert*. **Sempre às 21h. Sociedade de Cultura Artística (r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP) Mais informações no site www.culturartistica.com.br. Televendas: 0++/11/3256-0223**

Suave misticismo

Novo CD de Arvo Pärt ultrapassa as facilidades estéticas do gênero new age

Espécie de superstar da gravadora ECM, Pärt teve sua vida criativa tecida em contrastes. Nascido em Paide, Estônia, em 1935, serviu como baterista na banda do exército soviético; e só em 1958 começou a estudar música a sério no Conservatório de Tallinn. Sua primeira composição, *Nekrolog* (1960), foi duramente criticada pelo uso da técnica serial de Schoenberg. O CD ora lançado, *Orient Occident*, traz uma nova versão para a *Canção do Peregrino* (1984), escrita para coro masculino e orquestra de cordas. Ao caráter estático do canto masculino se contrapõem as doces harmonias da orquestra (os versos são do *Salmo 121*). A peça central do disco, *Como Cierva Sedienta*, estruturada em cinco movimentos, apresenta o coral feminino cantando, sempre em uníssono, melodias de intervalos próximos e fáceis de serem entoadas. A peça que dá título ao disco é de 2000, e prevê apenas orquestra de cordas. Pärt joga aqui com longas frases contrastando com trechos em acordes. O misticismo, as referências ao cosmo, as letras religiosas e as sonoridades estáticas remetem à famigerada Nova Era, muito explorada por espertalhões que encantam desavisados pelo mundo afora. Não é o caso de Pärt: sua música é sincera e admiravelmente expressiva. — JOÃO MARCOS COELHO • ***Orient Occident*, Arvo Pärt (ECM)**

ARVO PÄRT ORIENT OCCIDENT

Arvo Pärt e a capa do CD: misticismo e sonoridades estáticas a favor da expressividade musical

Rock maduro

Responsável por sucessos dos Violent Femmes como as memoráveis *Add it Up*, *Blister in the Sun* e *Kiss Off*, Gano foi um dos primeiros artistas a colocar sua música na Internet, com o álbum *Something's Wrong* (2001). Agora, sai em carreira solo, reunindo duetos inéditos com ídolos (John Cale, Lou Reed) e fãs (PJ Harvey e Mary Lou Lord). O resultado é melhor que a média dos discos dos VF. Os destaques são as faixas ao lado de Cale (a sóbria *Don't Pretend*), Black (a country *Run*) e Harvey (o rock seguro da faixa-título). — ALEXANDRE MATIAS • ***Hitting the Ground*, Gordon Gano (Sum Records)**

Desfile eletrônico

Cada vez mais, DJ's e produtores ganham espaço e lugar de destaque no mundo da moda. A trilha da São Paulo Fashion Week está no volume 4, com uma reunião de bons nomes da eletrônica: Drumagick, Marky, Xerxes e Fernanda Porto. Tem ainda Ed Motta em *Garota de Ipanema* com Bossacucanova & Roberto Menescal. Destaque para as faixas de Mad Zoo e seu projeto Technozoide (*Só Tinha de Ser com Você* e *Miracle*), um talento ainda pouco conhecido do grande público e um dos melhores produtores da eletrônica brasileira. — FLÁVIA CELIDÔNIO • ***São Paulo Fashion Week Vol.04*, vários (Trama)**

Chico à italiana

Esta raridade, gravada na Itália em 1970, é agora relançada em CD. O álbum é uma inusitada parceria de Chico Buarque com o maestro Ennio Morricone, autor dos arranjos; e com o produtor Sergio Bardotti, tradutor das letras para o italiano. Chico está pouco à vontade diante da orquestra de Morricone, o que se confirma com as críticas da época, onde admitiu que "faltou bossa para os músicos". O vigor de *Rotativa* (*Roda Viva*) e a elegância de *Sogno di un Carnevale* (*Sonho de um Carnaval*) valem o disco. — MONICA RAMALHO • ***Per un Pugno di Samba*, Chico Buarque — Ennio Morricone (BMG)**

Para além da new wave

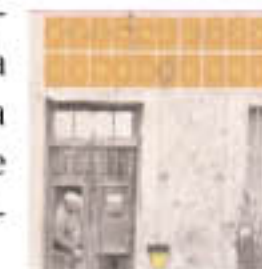
Um dos representantes da cena rocker de Nova York da virada do milênio, o Interpol vai muito mais longe do que seus ternos bem cortados, penteados new wave e referências a Joy Division podem supor. Equilibrando momentos densos e etéreos (como em *Untitled* e *The New*) com riffs de guitarras pós-punk (como em *Say Hello to the Angels*, *Hands Away* e *Roland*), o grupo desenvolve uma peculiar microfonia climática calcada em duetos elétricos. Em *Obstacle 1* e *Stella Was a Diver and She Was Always Down*, chegam perto da perfeição. — AM • ***Turn on the Bright Lights*, Interpol (Trama)**

FOTOS ROBERTO MASOTTI/DIVULGAÇÃO / J.F. DIORIO/AE

Cordas afinadas

O Duo Magyar (os violinistas Karla Oliveto e Zoltan Paulinyi) fez um festival de cordas à brasileira, com obras de compositores como Ernst Mahle, de Piracicaba (autor da curta *Invenção* e oito encantadores *Duetos Modais*) e Ernani Aguiar, do Rio (excelente na difícil escrita para dois violinos). Os brasilienses Felippe Maravalhas e Sérgio Nogueira escorregam no recurso fácil do ritmo de forró para dar à música de invenção cores populares. Karla e Zoltan triunfam na difícil missão de tornar interessante mais de uma hora de música para dois violinos solo. — JMC • ***Rabeca Moderna*, Duo Magyar (FAC)**

Trip hop nacional

O quinteto olindense Bonsucesso Samba Clube surgiu de dissidências das bandas roqueiras Eddie e Sheik Tosado. Neste primeiro álbum homônimo da banda tem-se uma formação básica, com voz (Roger Man), guitarra (André Édipo), baixo (Chico Tchê) e bateria (Hugo Carranca), completada por Berna Vieira, que confeccionou os beats eletrônicos com os produtores do Núcleo Instituto. E da adição de um teclado aqui e uma flauta ali, surge uma sonoridade autenticamente brasileira, embriagada de referências do dub jamaicano e do trip hop inglês. — RAMIRO ZWETSCH • ***Bonsucesso Samba Clube* (YB)**

Talento bossa-novista

Luiz Bonfá foi um dos responsáveis pela transição do samba-canção para a bossa nova. Fez sucesso com o clássico *Manhã de Carnaval* e foi o único músico brasileiro gravado por Elvis Presley (*Almost In Love*). Este álbum, rico em detalhes e fraseados, tem um contexto acentuadamente bossa-novista. Exceção é a faixa *Macumba*, uma mistura de blues com samba-jazz, com Ron Carter no baixo acústico e Dom Um Romão na bateria, usando baquetas com feltro, que transmitem um som mais abafado e dão um clima especial à canção. — DANIELLA TURANO • ***The New Face of Bonfá*, Luiz Bonfá (BMG)**

Humor com rima

De ritmo acelerado, na base do pandeiro, as emboladas da dupla pernambucana Caju & Castanha têm versos inteligentes e engraçados, muitos dos quais com rimas extremamente difíceis. Continuando a tradição deixada por emboladores da velha guarda, interpretam 14 faixas com um vigor invejável. *Coco do Gulu Gulu* é um bom momento, assim como um divertido desafio entre um torcedor do Corinthians e outro do Santos. Já a apelativa *O Poder da Bunda* e a machista *A Mulher Feia e a Mulher Bonita* são totalmente dispensáveis. — SELMA TUAREG • ***Professor de Embolada*, Caju & Castanha (Trama)**

Elogio ao submundo

Álbum histórico de Lou Reed completa 30 anos e é relançado em CD

Transformer, de 1972, é um dos mais importantes discos de rock de todos os tempos. Com produção de David Bowie e do guitarrista Mick Ronson, é o segundo álbum-solo de Reed depois de sua saída do Velvet Underground. Todas as canções são do próprio músico, que à época lia poetas como John Keats e William Butler Yeats; e diz ter atinado para a forma concisa de escrever ao ler o conto *In Dreams Begin Responsabilities*, do seu professor de inglês nos tempos de universidade, o escritor Delmore Schwartz, que foi elogiado até por T. S. Eliot. Com esses antídotos contra o rock medíocre, produziu esta obra-prima, cuja maior colaboração à música pop foi apresentá-la formalmente à poesia e à literatura. É deste álbum *Walk on the Wild Side*, seu primeiro e único sucesso comercial. Com título emprestado de um livro homônimo dos anos 50 do romancista norte-americano Nelson Algren, a canção fala de personagens caídos, como os travestis Holly Woodlawn e Candy Darling, que nos anos 70 faziam *trottoir* em Nova York. Há ainda a excelente *Vicious* ("Vício/Você me bateu com uma flor...") e *Perfect Day*, síntese de nossos sonhos impossíveis de paz e tranqüilidade em meio ao caos urbano. Este álbum é uma ruptura com o imaginário rural: elogio à vida cinza e suja do submundo das metrópoles, que a todos atinge, de um modo ou de outro. — MARCO FRENETTE • ***Transformer*, Lou Reed (BMG)**

Lou Reed e o álbum *Transformer* (ao lado): o imaginário rural dos primórdios do rock substituído pela poesia das metrópoles

O tom das guitarras

O Natu Blues Festival chega à terceira edição com a presença de talentos locais e internacionais

Acima, o guitarrista James Blood Ulmer: vanguardismo a favor do enriquecimento do blues

A guitarra, instrumento símbolo do blues (apesar da preferência de muitos pela gaita) dará o tom a esta edição do Natu Blues Festival, principal evento do gênero no Brasil. Os americanos James Blood Ulmer e Kenny Neal, ambos guitarristas, serão as estrelas dos shows em Porto Alegre e Curitiba. Destoando deles, o gaúcho Renato Borghetti vai mostrar, mais uma vez, que também é possível tocar blues com sua gaita-ponto, parente do acordeão. Num gênero pouco afeito a inovações, o norte-americano James Ulmer, de 61 anos, é um dos raros músicos de blues a merecer o título de vanguardista. Sem enxergar fronteiras, já atuou ao lado do expoente de free jazz Ornette Coleman e do roqueiro Vernon Reid, da banda Living Colour. Já Kenny Neal, de 42 anos, é um legítimo representante da tradição. Filho do gaitista Raful Neal, já foi baixista de Buddy Guy e hoje é um dos bluesmen mais populares na região de New Orleans. Seu estilo funde o blues de Chicago com o da Lousiana, mais suingado. Assim como Ulmer, ele virá ao festival acompanhado de sua banda. No elenco nacional destaca-se mais um guitarrista, o veterano do blues gaúcho Andy Rodrigues. Completam a programação o gaitista paulistano Robson Fernandes e as bandas Natu Nobilis Blues Band (de Porto Alegre), Baseado em Blues (do Rio de Janeiro) e Jungle Jam (de Curitiba). Nas duas cidades, a programação será basicamente a mesma, com a apresentação dos mesmos músicos nos dois locais. Em Porto Alegre, nos dias 09 e 10, os shows serão no Bar Opinião (r. José do Patrocínio, 834, 0++/51/3211-2838); e em Curitiba, nos dias 11 e 12 de abril, no Moinho São Roque (r. Desembargador Westphalen, 4.000, tel. 0++/41/333-3964). Mais informações no site www.natublues.com.br.– HELTON RIBEIRO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Sons unificados

Lançamentos de CD e songbook marcam os 30 anos de carreira do cantor e compositor João Bosco

Com o recém-lançado *Malabaristas do Sinal Vermelho* (Sony), João Bosco chega ao terceiro CD em parceria com seu filho, o letrista Francisco Bosco. Ao mesmo tempo, chega às lojas, pela editora Lumiar, seu songbook. São três livros com 131 partituras e três CDs com 47 de suas composições interpretadas por Leila Pinheiro, João Donato, Luiz Melodia, Arnaldo Antunes e Lenine, entre outros artistas. O homenageado não interferiu na escolha das obras pelos cantores. "O Chico Buarque sempre quis cantar *Incompatibilidade de Gênios*, e foi justamente esta que acabou gravando", diz João Bosco, que estreou em LP com *Agnus Sei*, de 1972, com arranjos de Rogério Duprat. Em sua discografia figuram alguns discos antológicos, como *Caça à Raposa* e *Linha de Passe*, além de dezenas de grandes sucessos da MPB; entre eles, *O Mestre-Sala dos Mares* e *Dois pra Lá, Dois pra Cá*. Com o letrista Aldir Blanc, tornou-se uma espécie de repórter do seu tempo, flagrando momentos sociais e políticos com fina verve, a exemplo de *O Bêbado e a Equilibrista*, hino informal da Anistia; ou a miséria dos bóias-frias em *O Rancho da Goiabada*. A partir dos anos 80, dedicou atenção especial ao trabalho de intérprete, valorizando os fonemas das letras das canções ("Uma tentativa de universalizar a música, aproximando uma língua de outra por meio do som"), como *No Ronco da Cuíca* e em *Sassaô Cabeça de Negro*. Agora, com estes dois lançamentos, esse longo caminho musical poderá ser reavaliado sob a perspectiva de seu abrangente conjunto. – MAURO TRINDADE

FOTO DIVULGAÇÃO

Abaixo, o compositor João Bosco: transmutação de fonemas na tentativa de universalização da música

Mundo electro

Festival de música eletrônica em São Paulo reúne várias tendências do gênero

Em sua quarta versão, o festival de música leletrônica Skol Beats, que acontece dia 26 em São Paulo, confirma o Outdoor Stage (apresentações ao vivo, no palco) como o centro das suas atrações. Lá estarão Junkie XL (do remix de *A Little Less Conversation*, de Elvis Presley); o histórico 808 State; o encontro de DJ Marky e o projeto XRS Land; os bambas do Stereo MCs; o capixaba Zémaria. Espalhados por quatro tendas temáticas, nomes fortes como Green Velvet (autor de sucessos como *Flash* e *Answering Machine*); o lendário Derrick May (também conhecido como Mayday, R-Tyme e Rhythm is Rhythm, um dos artistas mais representativos do techno de Detroit); a trupe da Slam e os mestres do drum'n'bass Grooverider (DJ e produtor musical quase onipresente na cena de Londres) e LTJ Bunken ajudam a encorpar o festival, que conta com a elite dos DJs brasileiros: Patife, Mau-Mau, Camilo Rocha, Renato Cohen, entre outros. Dessa vez, o Skol Beats sai do Autódromo de Interlagos, onde suas primeiras edições foram realizadas, e muda-se para o Complexo do Anhembi (av. Olavo Fontoura, 1.209. Parque Anhembi, São Paulo, SP), que terá seus portões abertos a partir das 14h, com previsão para início dos shows às 16h. Maiores informações pelo telefone 0800/885-0303 e no site www.skolbeats.com.br. - ALEXANDRE MATIAS

Acima, DJ Marky em edição anterior do Skol Beats: performances ao vivo nas pistas de dança

Mestres da improvisação

Coleção de 10 CDs, originalmente lançada em LPs, traz os grandes nomes do jazz

Com o atraente preço de R$ 13 cada CD, a Seven Music relança a coleção *Giants of Jazz*. São dez títulos, com todos os nomes óbvios e obrigatórios: Louis Armstrong (1901-1974); Charlie Parker (1920-1955); Billie Holiday (1915-1959); Ella Fitzgerald (1917-1996); Count Basie (1904-1984); Benny Goodman (1909-1986); Coleman Hawkins (1904-1969); Bill Evans (1929-1980); Erroll Garner (1921-1977) e Chet Baker (1929-1988). Lançado por aqui nos anos 60/70 em LPs pelo selo independente Imagem, e captando basicamente gravações ao vivo, a precariedade técnica dos vinis permanece na maioria dos CDs. Apesar disso, no geral, a música selecionada desta dezena de notáveis do jazz é excepcional. No CD de Armstrong, se as sete primeiras faixas são retiradas de transmissões de rádio precárias, as demais têm boa qualidade sonora, como na excelente *Ain't Misbehavin'*. Ella Fitzgerald é captada em seu auge vocal e técnico, nos anos 50. Já o CD de Billie Holiday traz seu pior período em gravações dos anos 50. Em contrapartida, o trompete de Chet Baker surge excepcional em longas faixas de final de carreira ao vivo, como *Black Eyes* e *How Deep Is the Ocean*, e sua voz única excede em *There Will Never Be Another You*. Entre os modernos estão os maiores destaques. O CD do pianista Bill Evans ao lado de Eddie Gómez (contrabaixo) e Marty Morell (bateria) em shows ao vivo em 1973 e 1974 é excelente. Destaquem-se, ainda, o saxofone encorpado de Coleman Hawkins, que brilhou nos anos 30 com uma versão solo de *Body and Soul* e ainda foi capaz de, na década seguinte, antecipar vários dos atributos do bebop; e o piano de Erroll Garner, autor do standard *Misty*, que contrapunha aos acordes imutáveis da mão esquerda os deliciosos retardos na mão direita. Por fim, lamente-se a má tradução e as informações desencontradas que comprometem os textos dos encartes. O guitarrista Freddie Green, por exemplo, vira Freddie Greco. Mas pelo preço que se paga e pela qualidade dos músicos, é lucro certo. – JOÃO MARCOS COELHO

Acima, Chet Baker: jazz personalizado

Surrealismo pop

Coletânea de videoclipes e canções de Björk reúne experimentalismo visual e sonoro

Acima, Björk: sensualidade e iconoclastia nonsense

A retrospectiva da carreira de Björk que a gravadora Universal acaba de lançar no Brasil faz jus à competência e à diversidade da artista islandesa. Intitulado *Greatest Hits, 1993-2003*, a obra reunida é composta por um CD e um DVD. O disco é a primeira coletânea da artista, e traz músicas como *Human Behavior*, uma canção que trata do comportamento humano a partir de uma visão dos animais; e *Cocoon*, elegia aos prazeres do sexo. A despeito dessas boas escolhas, o DVD, com seus 15 videoclipes, destaca-se neste lançamento duplo. Björk aparece inspiradíssima na interpretação visual de seus maiores sucessos. Os videoclipes revelam um arrojo de propostas e técnicas bem ao estilo sui generis da cantora, que consegue aliar, e bem, exotismo, lampejos experimentais e linguajar pop. Uma composição como *Army of Me*, por exemplo, abre espaço para o *nonsense* do diretor Michel Gondry. No clipe, Björk abastece um caminhão de dentes podres com um diamante que cresce a cada cena, não sem antes ter um embate com o gorila dentista. Ela ainda dinamita um museu para salvar um rapaz oriental que está em exibição. Spike Jonze (do filme *Quero Ser John Malkovich*) também dá sua contribuição, assinando dois extremos: o divertido *It's Oh So Quiet* e o sombrio *It's in our Hands*. Os aflitivos e belos *All Is Full of Love* (robôs de Björk que se beijam, de Chris Cunningham) e *Pagan Poetry* (com todos os tipos de intervenções estéticas de Nick Knight), merecem atenção redobrada. O único porém do DVD é a falta de making of e informações mais detalhadas. Os extras, na verdade, são os sete videoclipes finais que não estavam presentes na fita VHS lançada em 1998. De qualquer modo, são imagens e sons deslumbrantes. – RODRIGO CARNEIRO

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / OTAVIO MAGALHÃES/AE

POR MARCO FRENETTE

A VIDA EM COR-DE-ROSA

Em novo álbum com canções populares norte-americanas, os cantores Tony Bennett e k.d. lang prestam homenagem a Louis Armstrong

Separados, a canadense k.d. lang e o norte-americano Tony Bennett já merecem respeito pelo talento musical, mas ao unirem-se no novo álbum *A Wonderful World* (Sony), superaram as expectativas. Com vocais cristalinos e afinação impecável, fizeram interpretações serenas e sem descuidos dos clássicos popularizados por Louis Armstrong, mantendo nas 12 faixas uma rara constância técnico-estética. Desse modo, homenagearam não só Armstrong como também o chamado *Great American Songbook*, a grande canção americana.

Bennett, aos 76 anos, e desde a morte de seu amigo e conselheiro Frank Sinatra, reina sozinho no mundo dos *crooners*. E em matéria de dueto, é experimentado. Em seu disco anterior, *Playin' With My Friends*, de 2001, cantou com Stevie Wonder, Ray Charles e B. B. King, além da própria k.d. lang, que agora, aos 41 anos, abandonou de vez o estridente universo sonoro country para aproximar-se de um filão jazzístico com verniz pop, explorado por artistas como Diana Krall, Patricia Barber e Robbin Willians, entre tantos outros.

O álbum abre com *Exactly Like You*, de J. McHugh e D. Fields, em que o suave dedilhado do piano de Lee Musiker e os solos precisos do sax tenor de Scott Hamilton sustentam as vozes de Bennett e lang, as quais se encontram e se complementam sem se anular. Em *La Vie en Rose*, cantada na versão inglesa, o dueto surge particularmente aveludado, casando-se com as delicadas cordas do violão de Gray Sargent e o baixo comedido de Paul Langosh. Há também os momentos especiais de cada um: Bennett canta *That's My Home*; e lang *A Kiss to Build a Dream On*. Nos dois casos, esbanjam competência nos solos; mas o que fica das duas interpretações é a prova de como as duas vozes casadas atingem um patamar interpretativo superior.

O grande destaque é *What A Wonderful World*. Essa obra-prima da canção mundial, que poderia redundar numa versão insossa, ganha nova carga emocional e sai rejuvenescida. Nesse novo tônus, entretanto, que permeia todo o álbum, reside um porém. Do ponto de vista histórico-musical, este é um disco branco. Seu clima evoca um estado de espírito e condições de vida que nada têm a ver com a vida do negro homenageado e nem com a tradição negra do jazz. O disco é belíssimo, é certo; mas de uma beleza estranhamente asséptica. As gravações de Armstrong – e deste com sua parceira Ella Fitzgerald – são de uma estética distinta da idealizada por Bennett e lang. Armstrong cantava a felicidade sem conseguir personificá-la, já que a alegria era nele apenas uma esperança e um desejo, em muito por ser negro e preterido pela sociedade branca na qual sonhava integrar-se. Já Bennett e lang têm a alegria em si; seus talentos não foram curtidos em sofrimentos, e disso resulta uma música doce, elegante e sem nenhum laivo de pertencimento ou relação com os marginalizados socialmente.

Outro exemplo desta clivagem musical é a canção *A Kiss to Build a Dream On*, de B. Kalmar e H. Ruby. Nela, Armstrong canta com uma voz rouca que parece tirar sua beleza da superação de dores profundas; enquanto que na voz de lang ela ganha a leveza própria de quem vê a vida pelos olhos privilegiados da elite. Mas, ironicamente, este álbum é uma homenagem tocante e sincera, já que faz o que Armstrong gostaria de ter feito: cantar com o coração leve, sem ter sobre os ombros o peso do mundo.

No alto, Tony Bennett e k.d. lang; acima, a capa do álbum recém-lançado: belas e assépticas interpretações de grandes canções americanas

FOTO DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE MAURO TRINDADE

ARTISTA	O ator **Walmor Chagas** (*foto*); Renate Spingler (*mezzo*-soprano); Michael König e Marcos Thadeu (tenores); Ralf Lukas e Rodolfo Giuliani (baixo-barítonos). Coro e Orquestra do Estado de São Paulo. Reg. de Roberto Minczuk.	Orquestra Sinfônica Municipal; Coral Lírico; e Coral Paulistano, regidos pelo maestro **Ira Levin** (*foto*).	Os pianistas **Maria João Pires** (*foto*) e Caio Pagano, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Regência de Yeruham Scharovsky.	A soprano **Carol McDavit** (*foto*); Carolina Faria (*mezzo*-soprano); Pedro Gattuso (tenor) e Rosana Lanzelotte (órgão). Coro Jovem de Westminster e Orquestra Petrobras Pró-Música. Regência de Roberto Tibiriçá.	As sopranos Rosana Lamosa e Maria Russo; o tenor Eduardo Álvares e o baixo José Galisa. Coro e Orquestra Amazonas. Direção cênica de Aidan Lang. Regência de **Luiz Fernando Malheiro** (*foto*).
PROGRAMA	*El Amor Brujo*, de Manuel de Falla; e a ópera-oratório *Édipo Rei*, de Igor Stravinsky.	*Requiem (Grande Messe des Morts), opus 5*, de Hector Berlioz, escrita para celebrar a memória do marechal francês Édouard Mortier (1768-1835), terminou homenageando o general Danrémont, morto no cerco de Constantinopla, em 1837.	*Fantasia em Fá menor para Piano a Quatro Mãos, op.103*, de Schubert. *Concerto nº 10 para Dois Pianos e Orquestra, K. 365*, de Mozart; e *Concerto nº 3*, de Beethoven.	Início da série *Concertos Internacionais*, com a abertura da ópera *Don Giovanni*; o *Concerto para Piano nº 20 em Ré menor*, e o *Requiem*, todas obras de Mozart.	*Siegfried*, ópera de estréia do 7º Festival Amazonas de Ópera, que neste ano também apresenta o musical *Magdalena*, de Villa-Lobos; *Florência en el Amazonas*, de Daniel Catán; *Romeu e Julieta*, de Berlioz, e *La Cenerentola*, de Rossini.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo - pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dia 3, às 21h. Dia 5, às 16h30. R$ 16 a R$ 52.	Teatro Municipal de São Paulo - pça. Ramos de Azevedo, s/nº, São Paulo, tel. 0++/11/222-8698. Dia 11, às 21h. Preços a definir.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro - pça. Floriano s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 12, às 20h. Preços a definir.	Sala Cecília Meireles - Largo da Lapa, 47, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2224-3913. Dia 18, às 17h. Preços a definir.	Teatro Amazonas - pça. São Sebastião, s/nº, Centro, Manaus, Amazonas, tel. 0++/92/2622-1880. Dias 24, 27 e 30, às 19h. Preços a definir.
POR QUE IR	*Édipo Rei*, apesar de nunca ter conquistado a fama de *O Pássaro de Fogo*, é a obra-prima do período neoclássico de Stravinsky. Nesta versão, os trechos do narrador foram traduzidos do francês para o português, enquanto os coros e solos permaneceram em latim.	Era a obra preferida de Berlioz, não apenas por sua beleza mas por certos efeitos sonoros praticamente impossíveis de serem registrados em CD.	Mozartiana de destaque, Maria João Pires é uma das maiores pianistas atuais. Seu duo com Caio Pagano é sempre marcado por um fino entrosamento e alta competência musical.	Para conhecer a jovem pianista Cristina Marton, solista da Sinfônica de Berlim e vencedora do Concurso Internacional de Piano Martha Argerich de 1999.	O Festival – que acontece no lendário Teatro Amazonas – destaca-se pelo repertório sempre novo, pela boa orquestra e pela qualidade dos cantores convidados.
PRESTE ATENÇÃO	Na força dramática do coro, de um fatalismo implacável sobre a música de recursos mínimos; e na fanfarra de metais após a mutilação de Édipo.	No *Requiem et Kyrie*, uma introdução orquestral mergulhada em sobriedade e na angústia pela morte irreversível, cantada pelas cordas de maneira especialmente sombria.	Na *Fantasia*, que abre o programa; obra da maturidade do compositor, que ora desconjunta-se em grandiloqüência, ora caminha em interiorizada cumplicidade.	Na graça absoluta do *Romance* do *Concerto* de Mozart, com uma melodia *cantabile* que contém o melhor de Mozart em termos de beleza, delicadeza e originalidade.	Na descontrolada ária *Nothung! Nothung!*, de *Siegfried*, com a orquestra acompanhando em transido *prestíssimo*. Um verdadeiro desafio para todos os tenores.
O QUE OUVIR	*Œdipus Rex* (Sony Classical), com Patrice Chéreau; Vinson Colen; Anne Sofie von Otter e a Orquestra Sinfônica da Rádio Sueca, sob a regência do especialista em música moderna Esa-Pekka Salonen.	*Requiem - Grande Messe des Morts* (EMI Classics), com a Orquestra Filarmônica de Londres, dirigida por André Previn.	*Schubert Piano Sonatas* (Philips), com a pianista Mitsuko Uchida.	*Mozart Piano Concertos Nºs 20, 21, 24 & 27* (EMI), com o pianista Artur Schnabel e a Orquestra Philharmonia. Direção de Walter Süsskind.	*Siegfried* (Deutsche Grammophon), com Jess Thomas, Thomas Stewart e Elga Demesch. Orquestra Filarmônica de Berlim. Regência de Herbert von Karajan.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: MARIA JOÃO PIRES/REPRODUÇÃO/AE

ARTISTA	O tenor Plácido Domingo; a *mezzo* Violeta Urmana, os barítonos Falk Struckmann e Nikolai Putilin; e o baixo **René Pape** (*foto*). Coro e Orquestra do Metropolitan Opera House. Regência de Valery Gergiev.	A *mezzo* alemã Waltraud Meier e os baixos Ildar Abdrazakov e Hans Tschammer. Coro e Orquestra do Teatro Scala de Milão. Direção cênica de Werner Herzog. Regência de **Riccardo Muti** (*foto*).	O cravista holandês **Gustav Leonhardt** (*foto*), um dos mais respeitados mestres da música antiga.	Os grupos Rappa; DJ Dolores e a Orquestra Santa Massa; Stereo Maracanã; Instituto; **Nação Zumbi** (*foto*); Infested Blood; Shaman; Ira!; Cachorro Grande; Los Hermanos; Terno do Terreiro; e Nando Reis.	O guitarrista americano **Joe Satriani** (*foto*), acompanhado pelos músicos Jeff Capitelli (bateria), Matt Bissonette (baixo) e Galen Henson (guitarras).
PROGRAMA	*Parsifal*, a ópera imóvel de Wagner. Representante da cristandade, Parsifal, o cavaleiro puro de coração, enfrenta o feiticeiro Klingsor em sua busca pelo Santo Graal.	*Fidelio*, a única ópera escrita por Beethoven, conta a história de Florestan, injustamente encarcerado e dado como morto pelo cruel governador Pizarro. Leonora, mulher de Florestan, luta para salvá-lo.	Obras de Louis Couperin, Jean-Henri D'Anglebert, Antoine Forqueray, Johann Jacob Forberger e Johann Caspar Ferdinand Fischer.	*Abril ProRock*, com 23 atrações do mais novo rock, grande parte delas de fora do eixo Rio-São Paulo, além de artistas consagrados de nossa música pop.	*Strange Beautiful Tour*, com as músicas *Mind Storm* e *New Last Jam*, de seu mais recente disco, *Strange Beautiful Music*; e os antigos sucessos *Devil's Slide*, *Summer Song* e *Satch Boogie*.
ONDE E QUANDO	The Metropolitan Opera — Lincoln Center, 10.023, Nova York, EUA, 00++/1/212-362-6000. Dias 4, 7, 15 e 18, às 18h30. Dia 12, às 12h. US$ 50 a US$ 250.	Teatro degli Arcimboldi – via Inovazione, s/nº, Milão, Itália, tel. 00++/3902/7200-3744. Dias 2, 4, 6 e 8, às 20h. De 10 a 155 euros.	Grande Auditório da Fundação Gulbenkian – praça de Espanha, s/nº, Lisboa, Portugal, tel. 00++/351/21/782-3030. Dia 2, às 21h. De 7,5 a 35 euros.	Pavilhão do Centro de Convenções de Pernambuco - Complexo do Salgadinho, s/nº, Olinda, PE, tel. 0++/81/3421-5380. De 11 a 13, às 21h. R$ 15 a R$ 30.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5643-2500. Dia 3, às 21h30. R$ 30 a R$ 100. ATL Hall – av. Ayrton Senna, 3.000, Via Parque, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2430-0700. Dia 4, às 22h30. R$ 45 a R$ 80.
POR QUE IR	*Parsifal* conjuga mitos saídos da literatura medieval de Chrétien de Troyes, Eschenbach e do manuscrito *Mabinogion* com a música mais etérea escrita por Wagner.	É a ópera do amor, da fidelidade e da liberdade, que explode no célebre *Coro dos Prisioneiros*, ideologicamente próximo à *Sinfonia Coral*, do mesmo e libertário compositor.	Além de cravista, Leonhardt é organista e regente; além de ser um requisitado professor e referência obrigatória nos estudos da música do século 17 e 18.	Desde 1993, o Abril ProRock é o trampolim de bandas que imprimiram novos ritmos e estilos ao rock brasileiro, como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.	Ex-professor de Steve Vai, Joe "Satch" Satriani incorpora elementos do rock, do jazz e do pop em sua música de fácil assimilação, acrescidos de solos virtuoses em suas guitarras Ibanez.
PRESTE ATENÇÃO	Em Kundry, personagem feminina que seduz todos os inimigos de Klingsor, misto de valquíria e judia errante condenada a viver eternamente, até que um cavaleiro resista a seus encantos.	Na ária *Ha! Welch'ein Augenblick!*, de Pizarro, considerada uma das mais difíceis já escritas para baixos; e na concepção cênica assinada pelo cineasta Werner Herzog.	Na interpretação sempre nova de Leonhardt, com uma gama de sonoridades que parece desafiar as limitações do instrumento.	No Instituto, com a presença de B. Negão e Bonsucesso Samba Clube, a banda eletrônica Chico Correa, da Paraíba, e a cantora baiana de rock, Pitty.	Na batida mais dura de *Oriental Melody*, bem diferente da açucarada *Starry Night*, feita para tocar em rádios.
O QUE OUVIR	*Parsifal* (Decca), com Wolfgang Windgassen, Martha Mödl e Ludwig Weber. Coro e Orquestra do Festival de Bayreuth. Regência de Hans Knappertsbusch.	*Fidelio* (Deutsche Grammophon), com Gundula Janowitz, René Kollo e Manfred Jungwirth. Coro da Ópera de Viena e Orquestra Filarmônica de Viena, sob a direção de Leonard Bernstein.	*J.S. Bach: Englische Suiten* (Sony Classical), com Gustav Leonhardt.	*Por Pouco* (Abril), com o Mundo Livre S/A; e *Bonsucesso Samba-Clube* (YB Music).	*Surfing With The Alien* (Sony), um de seus melhores discos, com *Crushing Day* e a excelente faixa-título.

Acima, *Paisagem*, de Frans Post, com 68,5 x 66,5 cm: exasperante impessoalidade como maior prova da habilidade do pintor

FOTOS DIVULGAÇÃO

Arte em sincronia

Duas exposições, uma em Recife e outra em São Paulo, destacam a relação do Brasil com a Holanda, de Frans Post à atualidade. Por Luiz Marques

A produção artística holandesa mantém constantes e estreitos pontos de contato com a cultura brasileira desde o impulso mercantilista da Europa em direção à América, ainda no século 16. As telas de Albert Eckhout, que inauguraram o Instituto Ricardo Brennand, em Recife, no ano passado, e foram depois para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, são emblemáticas desse início de intercâmbio entre os dois países, fruto da encomenda feita pelo conde Maurício de Nassau a diversos artistas holandeses, entre 1630 e 1650. Albert Eckhout Volta ao Brasil – 1644-2002, *agora no Rio de Janeiro, iniciou o projeto* Holanda Hoje, *promovido pelo Consulado Geral dos Países Baixos, e que, neste mês, segue com outras duas exposições. Abertas no mesmo período, com a visita da rainha Beatrix à América do Sul,* Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do IRB, *no Instituto Brennand, e* Post Nature: Nove Artistas Holandeses, *no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, reforçam as muitas possibilidades de paralelos entre o Brasil e a Holanda. A relação do homem com o território é uma delas. Talvez porque os dois povos sintam-se ainda hoje na periferia de seus respectivos continentes. Ou porque o contato com a natureza foi sempre um desafio em um Brasil de dimensões gigantescas e uma pequena Holanda ameaçada com boa parte de suas terras abaixo do nível do mar. A paisagem, portanto, apesar das razões contraditórias, é tema recorrente tanto nas criações brasileiras como nas holandesas.*

Post Nature, *que estreou na Bienal de Veneza, reúne obras que lidam com tentativas de interferência e domínio da realidade. Com nomes vindos de um país que tanto valoriza os suportes tradicionais, a exposição sinaliza a existência simultânea de uma arte que, aos poucos, dribla os padrões acadêmicos para inserir no processo artístico ferramentas tecnológicas das mais avançadas.* Frans Post, *por outro lado, funciona justamente como um contraponto a essa produção contemporânea. As telas do pintor holandês do século 17 seguem a mais tradicional das cartilhas. Post foi, aliás, o artista da época que menos se deixou levar por impulsos interpretativos sobre o Novo Mundo, materializando uma ausência de subjetividade que já foi muito perseguida.* – **Gisele Kato**

Leia a seguir o texto de **Luiz Marques** sobre a exposição com 15 telas de Frans Post, todas pertencentes à coleção pessoal de Ricardo Brennand.

Filho de um pintor de vitrais, e menos conhecido em vida que seu irmão ilustre – o arquiteto Pieter Post –, o holandês nascido em Haarlem Frans Post (c. 1612–1680) deixou uma obra que se restringe à pintura de paisagem, gênero dominado por outros mestres holandeses da envergadura e versatilidade de Willem Van de Velde, Jan van Goyen, os dois Van Ruysdael e Hobbema, para não falar em verdadeiros gênios que incursionaram no gênero, como Pieter Saenredam. No magnífico Século de Ouro do paisagismo

Acima, *Paisagem com Ruínas de Olinda*. Na pág. oposta, *Fort Frederik Hendrik com Ilha Antônio Vaz* (1640): registro meticuloso e direto do Brasil do século 17

holandês, no entanto, Post não se sobressai. Sua importância deve ser avaliada no âmbito da história da cultura, como um avatar da "imagem" do Novo Mundo que se sedimenta na Europa do século 17. Quando, em 1636, Frans Post chega a Pernambuco com o conde Maurício de Nassau, está já virada a página fabulosa do romance maravilhoso desse Novo Mundo. Mais ainda que de um outro espaço, Post é homem de um outro tempo. Nele já nada há em comum com a mentalidade "ingeniosa" que motivou *Dom Quixote*, a obra-prima de Cervantes.

Já é um momento bastante diverso ao do século anterior, época das primeiras explorações das Américas, que atraiu com mais freqüência a atenção dos historiadores. Há pelo menos três razões para esse interesse. A primeira delas pertence à fenomenologia da experiência. Um historiador sensível empenha-se em recompor as maneiras como os trópicos — com suas extensões, sua umidade, seus aromas, seus ruídos, seus excessos e, sobretudo, com o espetáculo da nudez humana — inebriaram a sinestesia e a afetividade do homem europeu no século 16.

A segunda razão é seu caráter especular: para além da dimensão da "descoberta", o novo continente oferece-se como uma tela em branco em que se vem projetar o repertório figurativo da cultura maneirista: uma paisagem, portanto, "já dada" no imaginário, um vácuo já neutralizado por uma odisséia, à maneira de uma antiga tradição mitológica e ficcional, bem familiar à cultura européia, desde Homero, Virgílio e Luciano até Dante e Camões. Assim, as reflexões de Hans Staden, Jean de Léry e outros viajantes seriam ininteligíveis se desvinculadas das controvérsias do século 16 europeu.

A terceira razão diz respeito à história das idéias. Ao dilatar o universo do conhecimento para muito além dos limites impostos pelo saber antigo, o século 16 acrescentava ao homem moderno o sentimento de haver "superado" as coordenadas intelectuais dos antigos, sentimento decerto euforizante, embora não imune, como se sabe, a desdobramentos pessimistas e mesmo angustiantes. O emblema desse novo saber será o *studiolo*, a *Wunderkammer*, justaposição de objetos exóticos e maravilhosos, provenientes de um mundo sem escala ou moldura, em que toda aberração é verossímil.

Tudo isso está superado no século 17 de Frans Post. É fato que a paisagem que registra só é digna de representação porque permanece ainda, de alguma maneira, desconhecida. Mas sua pintura, ao contrário da de Eckhout, tem pouca ou nenhuma afinidade com o potencial poético do estranho. Comparado à vertiginosa espiral de licenças do maneirismo tardio ou à galeria de extravagâncias do barroco setentrional, seu repertório tem a regularidade de uma caixa registradora.

Nos planos intermediários, iluminados em contraluz, as tonalidades surdas da vegetação confundem-se em penumbras atmosféricas que devem, por contraste, pôr em evidência a zona mais luminosa da arquitetura da palhoça ou do engenho. Nos primeiros planos, enfim, um detalhe instrutivo insinua-se nesta sinfonia pedagógica: uma jibóia, um tamanduá ou um tatu, preferivelmente aos pés de alguma bizarra espécie vegetal. Variações sobre esse esquema são permitidas, e Post oferece-nos em algumas obras de pequeno formato momentos de excepcional felicidade luminosa e até mesmo de empatia com o que pinta. Mas são finalmente raros os quadros em que a estrutura panorâmica cede lugar a um enquadramento mais subjetivo. Raros os que não trazem apenas outra variante inventarial da mesma combinatória em que cosmos, natureza e homem compartilham um mundo sem experiência.

Uma tal exasperante impessoalidade tem talvez uma explicação plausível. Salvo seis paisagens de uma sinceridade de visão por vezes quase *naïve* (quatro das quais pertencem ao Louvre), Post pintou Pernambuco em Haarlem, após seu retorno dos trópicos em 1644, valendo-se apenas de notações provavelmente sumárias. Até aí, nada que o diferencie dos paisagistas de seu tempo. O que lhe é peculiar é que, quanto mais suas paisagens assimilam a maestria do paisagismo holandês, sob a óbvia influência do ambiente de Haarlem, mais se tornam uniformes e esquemáticas. É que, ao contrário de seus pares, que compartilhavam com seus clientes a familiaridade da paisagem da Holanda, sua mercadoria ganhava tanto mais valor quanto mais simulasse o efeito de um registro meticuloso, direto, não-interpretativo, e portanto verídico, do objeto representado. Se assim for, a ausência de um tom pessoal em suas paisagens será talvez a maior prova de sua habilidade como pintor.

Cartografia domesticada

A produção de nove artistas holandeses contemporâneos sublinha o desejo inerente do homem de interferir na realidade. Por Leonor Amarante

O eixo da arte contemporânea desloca-se ciclicamente, demonstrando que as rupturas surgem também da mobilidade de uma nova representação do mundo. *Post Nature: Nove Artistas Holandeses* chega ao Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com a chancela da Bienal de Veneza, onde foi exposta em 2001. Num primeiro olhar, a coletiva é heterogênea, mas a impressão desfaz-se logo diante de um conjunto de obras com uma postura crítica diferenciada sobre a realidade. Pode-se definir a participação holandesa na grande exposição italiana como um balão de ensaio com muitos exemplos de tentativas do homem de interferir e dominar a vida. A mostra coloca o homem no centro da discussão sobre sua experiência em manipular ambientes naturais e artificiais.

Post Nature constitui um curioso recorte dentro da atual produção da Holanda, revelando uma cartografia visual repleta de conceitos antagônicos, que ajudam na complexa dialética e reforçam as mensagens da seleção. Para os curadores Jaap Guldemond e Marente Bloemheuvel, os artistas exploram o papel da realidade em determinar e ilustrar os pressupostos culturais e filosóficos da atualidade.

Um dos fios condutores da exposição é a paisagem, elemento emblemático no cotidiano do povo holandês, que ao longo dos séculos teve de lutar contra a natureza e ganhar terreno. A interferência na paisagem foi sempre impulsionada pelas necessidades de sobrevivência e os participantes da coletiva fazem emergir uma produção afinada com seu tempo, com um desejo latente de registrar o presente criando imagens simples, mas com grande significado simbólico.

Num mundo ecologicamente desequilibrado, Rob Johannesma estabelece uma relação prazerosa com a paisagem, distorcendo-a com novas perspectivas, colocando o espectador também no jogo da subversão da escala, provocando um estranhamento de sensações.

A beleza contida no filme digital *Le Retour du Chapeau* comprova que nos últimos cinco anos Marijke van Warmerdam vem mantendo o casamento perfeito entre a tecnologia e a poesia. Sem pudor, ela utiliza recursos cinematográficos sem se comprometer ou se submeter aos dogmas do cinema. Na obra que exibe no Instituto Tomie Ohtake, rodada em 16mm, entrega-se a experimentos com objetos em movimento, dentro de uma combinação de formas conceitualmente organizada, mas nascida fora de uma ordem formal.

Acima, *Le Retour du Chapeau* (1998), de Marijke van Warmerdam. Na pág. ao lado, da esq. para a dir., *Untitled* (1998), de Rob Johannesma, e *Bonnet* (1992/95), de Job Koelewijn

O conceitualismo também polariza a coletiva que se abre para várias discussões. A idéia de recriar um mundo pessoal domina o discurso visual de Mark Manders, que já esteve na Bienal Internacional de São Paulo e que liga sua produção à mídia eletrônica, mesclando esculturas, desenhos e instalações, contrapondo os universos artificial e natural. O resultado revela um mundo aparentemente regrado, mas não submisso.

Edwin Zwakman apropria-se de paisagens tipicamente holandesas, em que construções racionalistas misturam-se às construções tradicionais, como diques e canais, redefinindo um mundo pensado em seu estúdio e depois manipulado. As imagens trazem a força de um país que domestica a natureza e conquista literalmente novos espaços urbanos. Zwakman reconstrói em maquete um universo sob um ponto de vista pessoal retirado de um código visual próprio. É irrelevante saber que parte das imagens é criada em seu estúdio, com resultado ora simplificado, ora complexo, que serve também como ponto de partida na elaboração de outros conceitos. Ele traz para o Brasil uma instalação inédita,

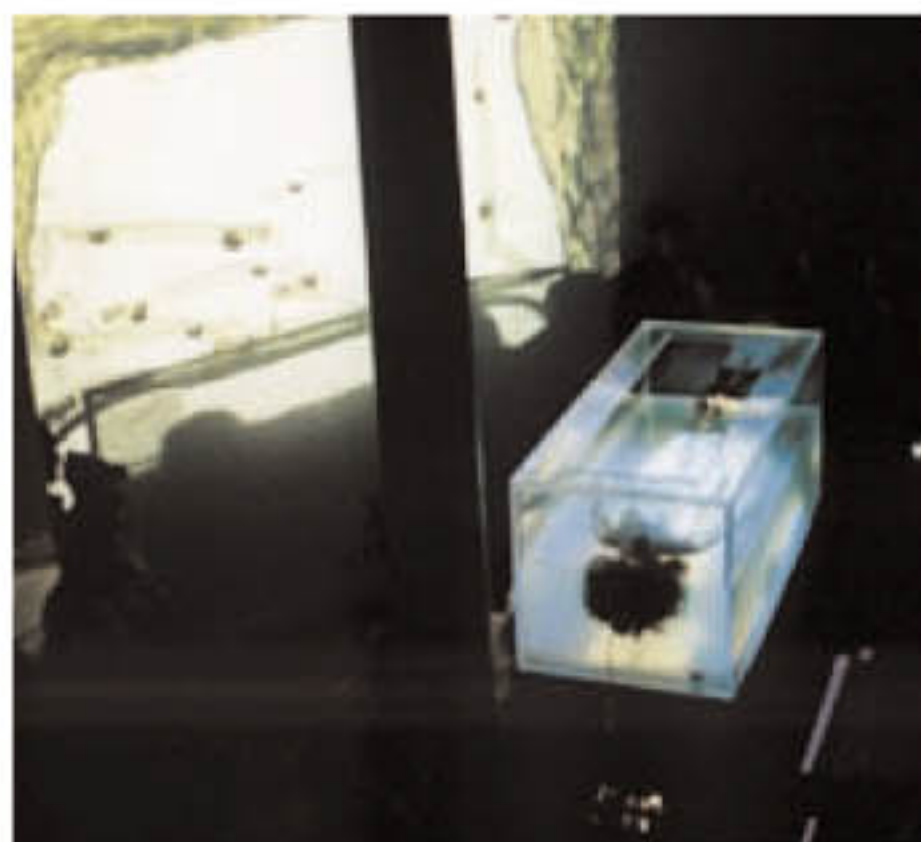
À dir., *Glassolallia (The Glass Tongue)*, de Mike Tyler, de 1999: o homem no centro da discussão sobre a experiência em manipular ambientes naturais e artificiais

que remete bastante à obra da brasileira Lúcia Koch.

O universo denso e enigmático de Aernout Mik lembra-nos labirintos que deslocam o espectador para um estreito caminho, triado pela arquitetura e pelo design. Sua instalação retira o visitante da mera contemplação, deixando o hibridismo contido na obra a serviço do homem e seu desejo de congelar em imagens as experiências vivenciadas.

A objetiva de Frank van der Salm concentra-se criticamente na realidade visível. Ele decupa, manipula e joga com a ambigüidade das leituras sugeridas. O amplo discurso de Michael Raedecker utiliza o código da fotografia como referência e reorganiza sua pintura com enquadramentos e planos criados para acentuar o sentido da imagem. Não é por acaso que sua paleta dialoga tanto com as paisagens holandesas dos séculos 16 e 17, quanto com as imagens efêmeras da publicidade atual, demonstrando sua preocupação de interrogar o espaço pictural com múltiplas possibilidades. Não há uma hierarquia de informação em sua obra e as referências são deduzidas por meio da informação transmitida em cada criação.

Radicalizando o discurso, Mike Tyler, fotógrafo e videomaker, trabalha no limite entre a natureza virgem e a transformada pelo homem. Em sua mitologia individual, estabelece um diálogo com signos de culturas anteriores e experiências vitais, sugerindo símbolos associativos. Usa a investigação científica e a etnologia como matérias-primas para comentários transformadores, como a obra inédita, agora em exposição.

Dentro do conjunto, talvez o momento mais crítico seja o de Job Koelewijn, que sem o caráter pop dos anos 60, cria por meio da repetição de mensagens de códigos diferentes uma analogia com a educação holandesa. Produtos populares e largamente utilizados em seu país, para higiene pessoal ou fins terapêuticos, como o Vick Vaporub, são incorporados em sua obra, formando um imenso caleidoscópio. Um de seus projetos é redimensionar o metro quadrado de que cada cidadão deveria dispor no mundo, obra que, futuramente, deverá ser de fato instalada na Holanda. Job Koelewijn personifica bem a retomada na arte do caráter agressivo que pontuou a produção holandesa em décadas passadas, contribuindo para o mapeamento e a formulação de um pensamento contemporâneo internacional. ■

Onde e Quando

Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do IRB. **Instituto Ricardo Brennand (Engenho São João, s/nº, Várzea, Recife, Pernambuco, tel. 0++/81/3271-1544). A partir do dia 8. De 3ª a dom., das 10h às 17h. Grátis.**
Post Nature: Nove Artistas Holandeses. **Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6844-1900). Até 11/5. De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis.**
Albert Eckhout Volta ao Brasil – 1644-2002. **Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). De 9/4 a 25/5. De 3ª a dom., das 12h às 17h. Grátis.**

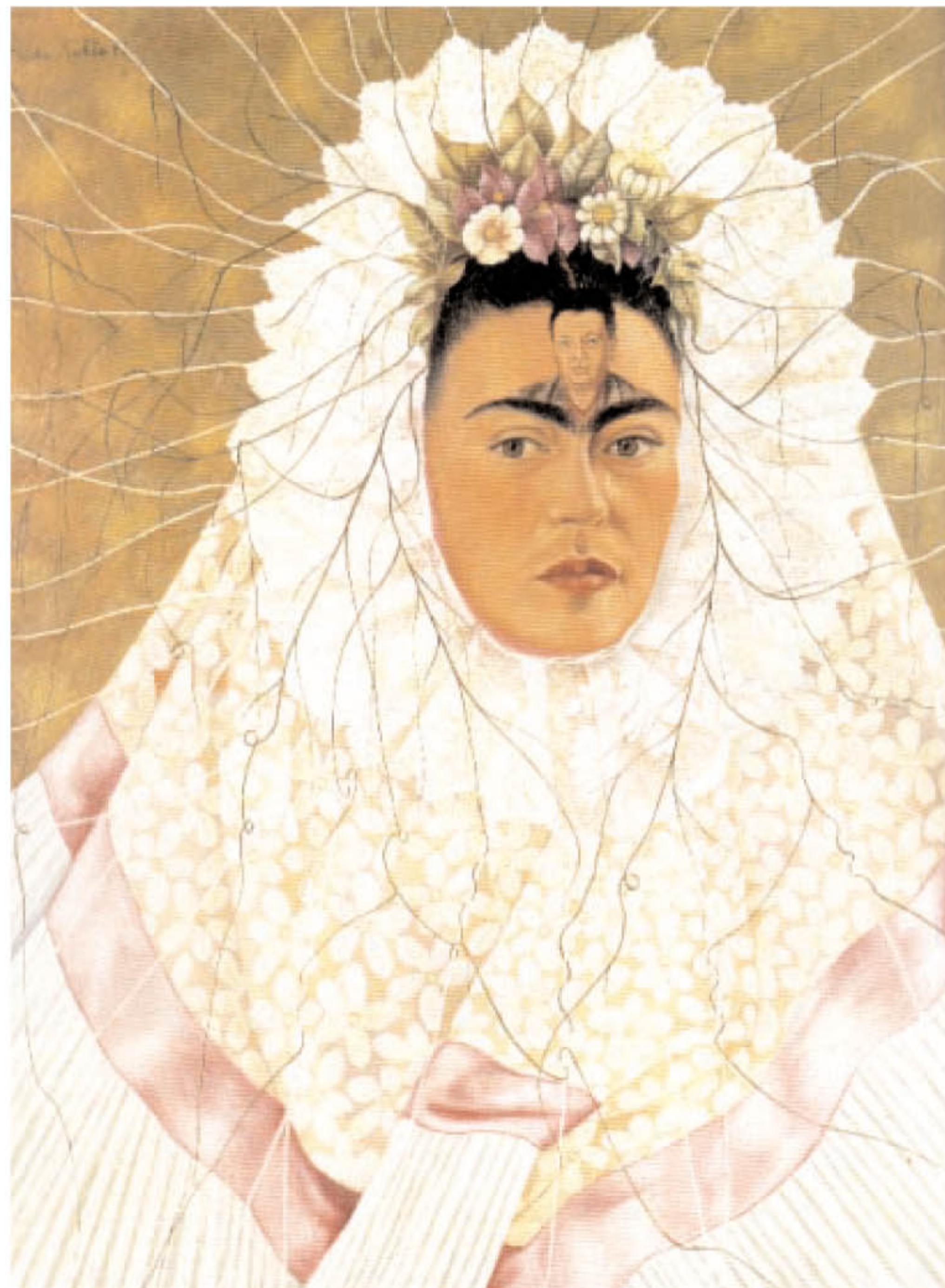
AUTO-RETRATO DISTORCIDO

Filme de Julie Taymor reforça a mistificação de Frida Kahlo, cujo mérito dilui-se entre o talento artístico e a biografia acidentada. Por Hugo Estenssoro

Em 1931, Frida Kahlo pintou o melhor dos retratos conjuntos em que aparecem ela e seu marido, o grande muralista Diego Rivera. A representação do célebre casal é quase um subgênero da obra de Kahlo, mas esse quadro possui um significado especial 70 anos depois de pintado. No seu estilo falso *naïf* – falso porque Kahlo era dona de um sólido ofício pictórico – a pintura cristaliza um elemento hoje esquecido, quando não propositalmente solapado, de sua vida e obra. Como nas iluminuras medievais, o tamanho de Rivera é desproporcionadamente grande em relação ao de Frida, para estabelecer uma relação de importância. Mas não se trata apenas da diferença hierárquica tradicional entre o "amado esposo" (como reza a cartela no ângulo superior direito do quadro) e a sua mimosa cônjuge que, segurando-lhe a mão, parece delicadamente pairar no ar a seu lado. O detalhe crucial é que Rivera segura na outra mão a paleta e pincéis que simbolizam sua condição de artista, enquanto Frida aparece apenas como uma devotada esposa, mero apêndice matrimonial.

Hoje a imagem popular do casal Rivera e Kahlo tem sido quase invertida. O filme de Julie Taymor, com Salma Hayek no papel de Frida, não passa da consagração mundial de uma tendência que já era visível num filme mexicano de 1984 (*Frida: Naturaleza Viva*, com Ofelia Medina no papel principal), em que Kahlo adquire uma estatura gigantesca em comparação com o coadjuvante Diego Rivera. Mas o fenômeno vai muito além das lentes deformantes de Hollywood. No recente, e muito bom, *Dictionary of Art and Artists* da Universidade de Yale, o verbete sobre Kahlo é maior que o de Rivera; e na nova *Oxford History of Western Art*, os dois pintores recebem tratamento de similar importância. De mais a mais, neste último livro de referência se reproduz, junto a um mural de Rivera, uma obra de Kahlo que não deixa espaço para reproduções de David Siqueiros e até de José Clemente Orozco, unanimemente considerado o maior dos muralistas mexicanos. Isso para não falar de María Izquierdo, Remedios Varo ou a anglo-mexicana Leonora Carrington, todas contemporâneas de Frida Kahlo e desde sempre consideradas pintoras de maior calibre que a esposa de Rivera.

Não é a primeira nem será a última das egrégias distorções que pululam na história da arte.

Ao lado, *Auto-Retrato Como Tehuana* **ou** *Diego no Meu Pensamento* **ou** *Pensando em Diego* **(1943): fortuna crítica crescente por ser mulher, mexicana e bissexual**

À esq., *As Duas Fridas* (1939): a artista termina a tela logo depois de se divorciar. De um lado, ela usa um vestido tehuano; do outro, retrata-se com uma roupa mais européia. Na pág. oposta, cena do filme *Frida*, com Salma Hayek como protagonista: Hollywood acima do critério artístico

Mas é inútil, e quase sempre estéril, ir contra o que em tempos melhores se denominava "espírito dos tempos". É evidente que a obra e personalidade de Frida Kahlo falam mais imperativamente ao público atual, atrelado servilmente aos critérios predominantes no mercado cultural americano, do que o mérito puramente pictórico de outras artistas. O historiador mexicano Enrique Krauze tem-se divertido enumerando as razões, todas ruins: Frida é mexicana, isto é, minoria discriminada nos Estados Unidos; é mulher e bissexual, o que compraz feministas e estudiosos da "identidade de gêneros"; e as brutais dores físicas de que padeceu a vida toda (já aos seis anos contrai poliomielite, que a deixa com uma perna mais curta), lhe dão imbatíveis credenciais como objeto de culto do vitimismo em voga. Até a moda passar, como todas, não há nada a fazer. Exceto, talvez, colocar a vida e a obra de Frida Kahlo no seu lugar apropriado.

De fato, os pecados mediáticos cometidos em nome de grandes artistas – como Van Gogh ou Toulouse-Lautrec, cujas biografias fílmicas são grotescamente inferiores à de Frida Kahlo – podem deformar a sua imagem popular, mas nem sempre causam dano irreparável. Seu status crítico e historiográfico já está fixado de antemão e a exploração comercial não os afeta senão de maneira temporária e superficial. Mas no caso de Kahlo, e por extensão o da pintura mexicana, que pela primeira vez chama a atenção do grande público no mundo inteiro, vale a pena esclarecer os mal-entendidos e propor outra via de acesso. Um bom ponto de partida pode ser o de seguir interrogando o duplo retrato de 1931. Fazia então três anos que Frida Kahlo conhecia Diego Rivera, com quem se casou em agosto de 1929. Frida havia começado a pintar em 1925, renunciando aos estudos de medicina depois de um desastre que a deixou paralisada por vários meses. Quer dizer que a sua vocação pictórica é anterior à sua amizade, namoro e casamento com Rivera. O muralista, 20 anos mais velho, já é um artista famoso. Explica-se, então, a modéstia de Frida na hora de se retratar junto ao marido. Em menos de dez anos, Frida conquistaria uma razoável reputação internacional – em 1939 ela seria o primeiro artista mexicano com uma obra adquirida pelo Museu do Louvre – e, mesmo assim, teve sempre a elegante e honesta discrição de não se equiparar a Rivera no plano artístico.

Por seu lado, Rivera, apesar de seu notório priapismo, nunca teve atitudes machistas em relação ao talento pictórico de sua esposa, que ele encorajou e promoveu com toda a autoridade que a sua fama lhe proporcionava. Ademais, toda a informação biográfica de que dispomos sobre o casal, aliás abundante, indica que sem a conexão com Rivera o talento de Kahlo seria hoje tão imerecidamente insignificante como o de María Izquierdo, sua estrita contemporânea, que críticos tão rigorosos como Octavio Paz consideram superior a Frida. Foi como esposa de Rivera, e acompanhando-o durante sua estadia nos Estados Unidos, que Kahlo fez os contatos que levaram à sua primeira mostra individual em Nova York. E foi como amigo e hóspede de Rivera no México que o poeta francês André Breton "descobriu" em Frida a primeira surrealista latino-americana, o que levou à sua participação numa mostra de arte mexicana em Paris e à sua consagração no acervo do Louvre. Nada disso, é claro, teria sido possível se Frida Kahlo não tivesse tido um grande e óbvio talento artístico. Prova disso é o exemplo de sua amiga Lola Álvarez Bravo, fotógrafa e esposa do grande fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, recentemente falecido com mais de cem anos de idade. Tão bem conectado no seu campo como Rivera na pintura, Álvarez Bravo foi igualmente generoso com a sua esposa. Mas apesar de seu talento, Lola não conseguiu ingressar de direito próprio na história mundial da fotografia. O que não constitui uma injustiça, pois sua obra fotográfica, com todos os seus méritos, é derivativa da de seu marido. O extraordinário da obra de Frida Kahlo é que conseguiu, à sombra de um grande pintor, fazer algo radicalmente diferente

FOTO DIVULGAÇÃO

FRIDA KAHLO
(1907-1954)

1907
Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón nasce em 6 de julho, na "Casa Azul", em Coyoacán. O endereço é hoje o Museo Frida Kahlo

1925
Já com as seqüelas da poliomielite, sofre grave acidente entre um ônibus e um bonde na volta da escola para casa. Fica um mês no hospital e começa a pintar. Acima, *Retablo* (1943)

Faz o primeiro *Auto-Retrato com Vestido de Veludo*, tema que domina toda a produção da artista: "Eu me pinto porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o tema que conheço melhor"

1928
Filia-se ao Partido Comunista Mexicano

No dia 21 de agosto, casa-se com Diego Rivera, com quem viajaria para os Estados Unidos no ano seguinte

O Hospital Henry Ford retrata o aborto sofrido por Frida um ano antes por causa da fratura de sua pélvis, ocorrida no acidente na adolescência. Passaria ainda por três abortos

Frida se separa sob rumores de que Diego Rivera estava tendo um caso com a irmã dela, Cristina

Início da Guerra Civil Espanhola. A postura política da pintora aproxima-a novamente de Rivera, simpatizante da Liga de Trotsky. Frida e Trotsky vivem um breve romance e ela faz *Auto-Retrato Dedicado a Leon Trotsky*

e ocupar no México um âmbito pictórico que a avassaladora hegemonia estética do muralismo havia deixado quase deserto. Para entender as proporções dessa façanha é preciso lembrar as caraterísticas do desenvolvimento cultural e artístico do país. É só com a chamada "Geração do Centenário", em 1910, e com a revolução – em realidade a guerra civil, que começa no mesmo ano, que o México fecha o longo interregno pós-colonial. O México contemporâneo surge após uma década de conflito armado, mas a nova ordem é a dos homens, como Rivera, formados durante a estabilidade e prosperidade da ditadura de Porfírio Díaz (Rivera vai à Europa como bolsista depois de conquistar as boas graças da primeira-dama da ditadura). O homem-chave do período é José Vasconcelos (1881-1959), político e grande escritor, autor das melhores memórias da América Latina junto com as de Pedro Nava. É ele quem lança e impulsa, com o apoio de todos os recursos do Estado, a noção de uma arte revolucionária popular, da qual a forma mais exitosa é o muralismo (noção que tem ecos na obra de Portinari).

No caos econômico, político e social do momento histórico – o país só se estabilizaria a partir de 1928, quando a revolução se "institucionaliza", levando ao paradoxo de um Partido Revolucionário Institucional (PRI) – a vida cultural, dependente do Estado durante o esvaziamento da sociedade civil, dificilmente consegue medrar fora do âmbito institucional. Vasconcelos não conseguiu civilizar a política, mas a cultura se politizou. Houve momentos em que os sindicatos e os estudantes – muitos do grupo de Frida durante sua adolescência – organizavam manifestações contra este ou aquele muralista.

Com o fracasso da candidatura presidencial de Vasconcelos, em 1929, os revolucionários dedicam-se a enriquecer à custa do Estado, e este finalmente deixa a cultura a seus próprios meios. O resultado é o período mais brilhante da cultura mexicana (que coincide com períodos igualmente brilhantes na Argentina e no Brasil), especialmente no terreno da literatura. Mas é tardiamente, em comparação com o resto do hemisfério, que as artes plásticas mexicanas florescem

FOTO DIVULGAÇÃO

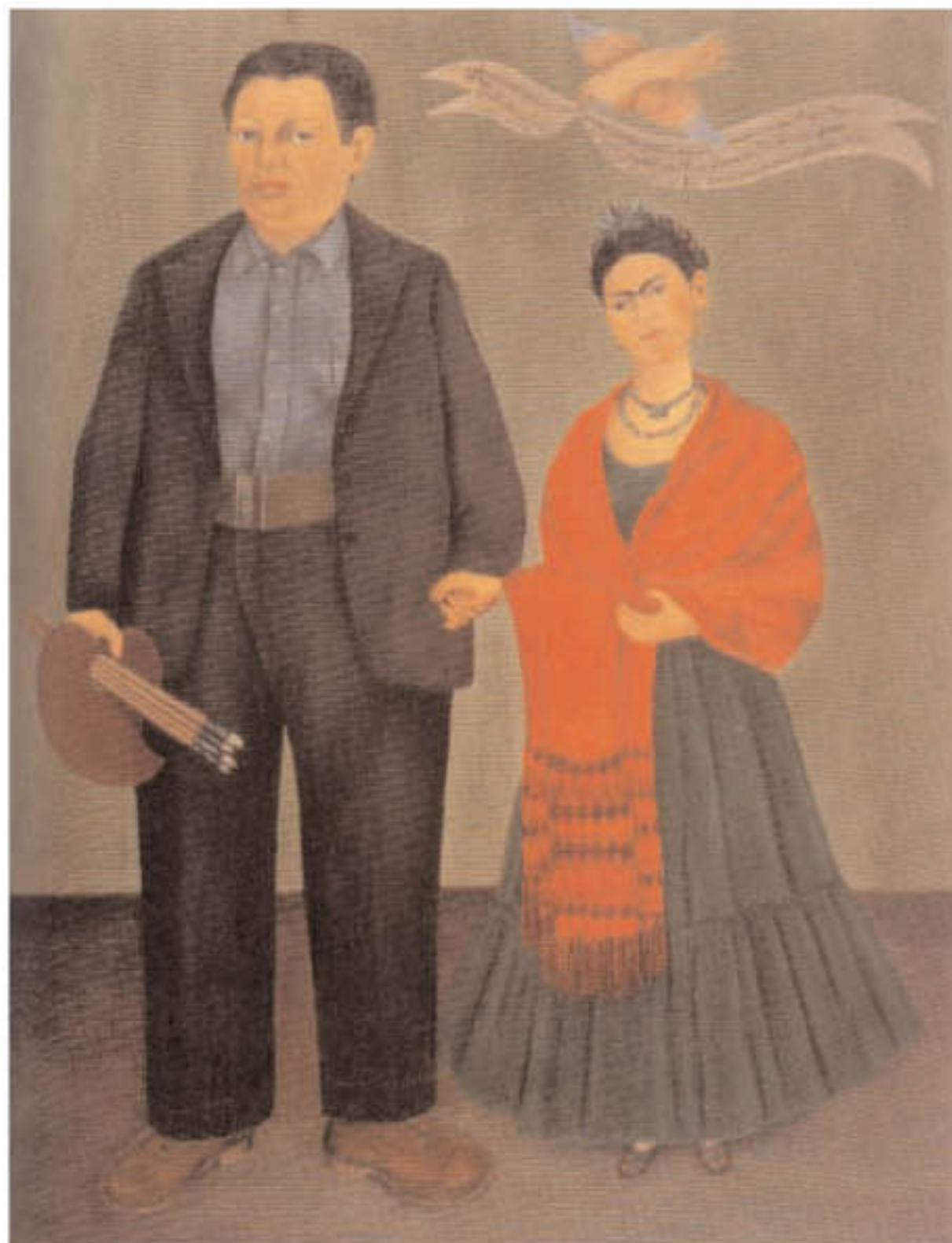
Na pág. oposta, novamente Salma Hayek em *Frida*. À dir., *Auto-Retrato Dedicado a Leon Trotsky* (1937). No quadro, ela segura um bilhete em que se lê "7 de novembro", data que, pelo calendário gregoriano, é o aniversário da Revolução Russa

Primeira exposição da artista na galeria de Julien Levy, em Nova York. Acima, *Auto-Retrato com Cão Itzcuintli*

Mostra em Paris na galeria Renou et Colle. Conhece pintores surrealistas. O poeta André Breton a chamaria de primeira surrealista latino-americana. Acima, *Recordação* ou *O Coração* (1937)

Frida Kahlo e Diego Rivera casam-se pela segunda vez

Frida Kahlo morre em 13 de julho, após muito sofrimento. Meses antes, teve de amputar a perna direita até o joelho e as dores constantes e cada vez mais fortes fizeram-na pensar em suicídio

À esq., *Frieda e Diego Rivera* (1931): o artista de verdade é ele, mas os tempos inverteram a hierarquia

O Que e Quando

Frida, filme dirigido por Julie Taymor, com Salma Hayek, Alfred Molina e Geoffrey Rush. Estréia neste mês. Telas de Frida Kahlo e Diego Rivera, além de diversos objetos pessoais do casal, podem ser vistos no Museo Frida Kahlo, a "Casa Azul" (calle de Londres, 247, Coyoacán, Cidade do México, México, tel. 00++/11/ 52/5/658-5778)

além do muralismo oficialista, voltando-se às vertentes da expressão pessoal. O grande período da pintura mexicana começa em realidade na década de 40, com as luminosas melancias de Rufino Tamayo. Não há dúvida de que, talvez, a maior figura da transição seja Frida Kahlo.

O dado fundamental, como assinala Octavio Paz, é que Kahlo nada ou quase nada deve a Diego Rivera ou à arte revolucionária. Suas afinidades, como bem percebeu Breton, eram com os surrealistas intimistas, como Delvaux ou Max Ernst. De fato, quando a obra de Frida, a partir da segunda metade da década de 40, talvez esgotada pela doença, começa a ecoar a pintura de Rivera (o primeiro Rivera telúrico, do início da década de 20), perde toda originalidade e energia. Até então sua visão era toda interior, de fato narcisista como provam os inúmeros auto-retratos. É possível atribuir a sua decadência artística não apenas à doença, mas também ao êxito e à celebridade. Na década de 40, Frida Kahlo já é uma personalidade artística independentemente de seu vínculo com Rivera. Em 1943, o governo convida-a a ensinar numa nova escola de Artes Plásticas e todo um grupo de jovens artistas – os "fridos" – forma-se em torno dela. Em 1946, recebe um dos mais importantes prêmios do país, junto com Orozco. Sobretudo, junto com Diego Rivera, vira um dos corifeus do stalinismo mundial, e, como no caso de Rivera, na frase feliz de um crítico, sua arte morre de "infecção ideológica". O medalhão nacional e político matou a artista do sofrimento corporal e da dolorosa tensão espiritual e íntima. ■

Caleidoscópio radical

Em *Claraluz*, aberta em São Paulo, Regina Silveira confirma a capacidade de subverter a própria obra a cada nova exposição. **Por Angélica de Moraes**

Mais difícil do que criar uma marca registrada nas artes é a tarefa que poucos entre os artistas consagrados se colocam: ter a coragem de subvertê-la. Recusar a acomodação e seu cortejo de facilidades mercadológicas. Afirmar a liberdade de se reinventar como a condição primeira do fazer artístico. A gaúcha Regina Silveira, dona de uma sólida trajetória, aplica esse ímpeto renovador de modo radical. A exposição individual *Claraluz* – que ocupa até 18 de maio todos os espaços expositivos da sede paulistana do Centro Cultural Banco do Brasil – é demonstração vigorosa de que rótulos não a interessam.

A artista não renega o percurso que a inscreveu entre os nomes brasileiros de maior prestígio internacional. Prova, porém, a cada exposição, que seu instrumental poético vai além das projeções de sombras, perspectivas reinventadas e distorções de imagens. Por mais sedutora e autoral que elas sejam, são apenas parte de um universo em contínua expansão. *Claraluz* é a estrela supernova de uma galáxia, como defende também o curador da mostra, Martin Grossmann: "Mesmo para quem acompanha de perto a obra de Regina Silveira, a exposição é uma surpresa, ou melhor, uma esclarecedora ironia, pois sutilmente a artista reafirma que sua obra emana da luz".

Em torno de que forças gravita esse sistema sideral? A força de coesão do universo de Regina Silveira é o rigor e o domínio não só técnico mas metafórico dos códigos de representação e seus corolários, as ilusões de ótica. Ao enfrentar-se com os espaços do CCBB-SP, a artista armou uma estratégia de supremacia visual. Façanha inédita naquele local, diga-se.

A imponente e intrincada arquitetura eclética vinha engolindo, sistematicamente, qualquer obra colocada no vão central, configurado por enorme vitral e três andares de rebuscadas ferragens, balaústres, peitoris, colunas e ornatos. Na realidade, desde o início de seu funcionamento, o local não tinha ganho autêntico trabalho *site-specific*, ou seja, obra de arte em íntimo diálogo com o local que a abriga.

"Fiquei horas vendo como o edifício funcionava e era vivenciado pelo público", conta a artista. "Notei que o vitral é incontornável. É sob o eixo da luz zenital dessa clarabóia que todos convivem e transitam." Assim, o vitral oferecia a matéria-prima para toda a exposição: a luz. E oferecia também o mote para a obra principal, feita do estilhaçamento virtual, da projeção de colagem digital de fragmentos de fotos do vitral.

Essa desconstrução, de epiderme cubista, instalou um caleidoscópio de refrações congeladas que se propagam, em sentido descendente, sobre as paredes e tetos dos diversos andares do prédio. A obra, denominada *Lumen*, ecoa em outra, colocada no subsolo: *Luminância*, em que a artista captura e guarda a luminosidade do vitral nas antigas salas do cofre. "Penso essa obra como uma narrativa em dois tempos", situa a artista. "O espectador que visita o cofre leva na memória a imagem do vitral."

Luminância é mais do que reiteração. É também metáfora sobre uma das temáticas prediletas da artista: o lugar da arte. No caso, a tensão entre instituição cultural e obra de arte. Esse assunto, aliás, é nervo exposto no circuito brasileiro e divisor de águas entre entidades que promovem a arte e entidades que se promovem com a arte. Regina Silveira reitera o valor da arte em si. Valor a ser protegido e que escapa a toda posse: as pesadas portas do cofre, pelo habilíssimo artifício armado em *Luminância*, parecem flutuar sobre a matéria luminosa, que a ultrapassa e transfixa.

À esq., detalhe de *Pulsar*; na pág. oposta, simulação digital de *Lumen*: universo em expansão

FOTOS DIVULGAÇÃO

Outra criação de presença marcante é a instalação *Doublé*, ligação com a mais recente mostra individual da artista em São Paulo, organizada em agosto do ano passado, na galeria Brito Cimino, imantada pelos gigantescos sólidos geométricos de *A Lição*. Em *Doublé*, Regina Silveira retoma um desses sólidos, o cubo, e cria com ele duas naturezas diversas de aparência igual. Cria o que denomina de "similaridade ambígua, que permite duplicação oscilante, ora do construído, ora do representado". A ilusão de ótica é tal que nos faz ver um dos cubos como se situado atrás de parede supostamente transparente.

Também derivado de *A Lição*, a mostra no CCBB-SP traz *Dueto*, realizada originalmente como cenário para balé encenado no ano passado, em Nova York. A obra é uma animação digital sonorizada, em DVD, disposta em *loop* e sincronizada para exibição simultânea em duas paredes contíguas, em ângulo de 90 graus. Duas esferas construídas digitalmente rolam devagar. O som lhes confere peso esmagador em contraste flagrante com o título etéreo: *Lunar*.

Ao percorrer os três andares do centro cultural, o espectador vai observar o total domínio de escala que a artista possui. A eficiência visual e poética emana desde a gigantesca *Lumen* até a minúscula *Pulsar*, criada com uma caixa de fósforos. A primeira versão desta peça foi feita para a mostra coletiva *Al Fuoco*, apresentada em La Spezia, na Itália, em 2000. O título remete às rádio-estrelas (pulsares) que emitem sinais de muito longe a intervalos de tempo regulares. Esta obra mínima garante um dos momentos mais sutis da mostra. E essas e outras questões serão debatidas na mesa-redonda organizada pelo curador para assinalar o lançamento do catálogo, no dia 26, às 15 horas, no próprio centro.

De qualquer ângulo que sejam examinados, todos os espaços internos do CCBB-SP foram pensados com a mesma largueza e audácia com que a artista costuma vencer os espaços urbanos. A operação adequada para impactar a percepção visual na paisagem noturna da megalópole, com *Transit* (*Mosca*), em 2001, ou *Super-Herói*, em 1997, está lá, no interior do Centro Cultural Banco do Brasil. Como nessas obras, as fontes de luz são assumidamente artificiais e obedecem a rigoroso controle de percurso. Pulsares. Universo em constante expansão.

Claraluz. **Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até 18/5. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis**

Galeria militante

Uma mostra com quase cem artistas em São Paulo discute a ligação entre arte e política dos anos 30 aos 90

Ao longo do século 20 houve no Brasil pelo menos três momentos políticos determinantes para o surgimento de uma produção artística "comprometida" com a situação social do país. Com mais de 250 obras de 98 artistas, a exposição *Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica*, que se abre no dia 15 no Itaú Cultural (av. Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3268-1700), distribui-se justamente por três núcleos que ilustram cada um desses períodos em que a estreita correspondência entre o cotidiano e as criações plásticas se sobrepôs às pesquisas formais e investigações cromáticas. A mostra organizada por Aracy Amaral toma as décadas de 30, 60 e 90 como as das gerações que mais fizeram da arte uma arena de respostas às circunstâncias que viveram, contestando ou sugerindo soluções.

De cima para baixo, *Assine o Apelo da Paz* (1950/52), de Carlos Scliar, e *Lute* (1967/98), de Carlos Zilio: arte comprometida

Montada em ordem cronológica, a exposição começa com as gravuras de Lívio Abramo, único brasileiro que retratou a Guerra Civil Espanhola. Seguem obras de Carlos Scliar, fundador do Clube de Gravura de Porto Alegre, e Cândido Portinari, que chegou a ser candidato a senador de São Paulo pelo Partido Comunista, legenda que agregou muitos outros artistas importantes entre os anos 30 e 40. Participam também desse primeiro módulo Di Cavalcanti, Lasar Segall, Marcelo Grassmann, Geraldo de Barros, todos fortes tradutores de um entusiasmo político que se estenderia até 1956. O segundo núcleo compreende a ditadura militar: "As manifestações de rejeição ao regime e à censura coincidem com o pop norte-americano, que libera o uso de novos materiais na arte, ampliando as alternativas aos suportes mais tradicionais", diz a curadora. Estão lá Antonio Dias, Waldemar Cordeiro, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman.

O terceiro núcleo traz a radicalização desse processo iniciado nos anos 60: "É quando Cildo Meireles faz sua *Inserções em Circuitos Ideológicos*, com garrafas de Coca-Cola, e Artur Barrio espalha trouxas ensangüentadas pelo Rio", diz Aracy Amaral. *Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica* encerra-se na década de 90, centrada na violência urbana e nos impasses ecológicos. "Com a democracia instalada, os artistas voltaram-se para o seu entorno mais imediato." A exposição fica no Itaú Cultural até o dia 29 de julho e marca ainda a reedição do livro *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*, escrito por Aracy Amaral em 1984 e relançado agora pela Editora Studio Nobel. – GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO HENK NIEMAN

O CATÁLOGO DA VIDA

Rosângela Rennó manipula as imagens do mundo

De personalidade austera, a artista Rosângela Rennó, nascida em Belo Horizonte em 1962, é responsável por uma das mais radicais obras contemporâneas no Brasil e no mundo. Desde meados da década de 80, ela tem surpreendido público e crítica com suas fotografias manipuladas e instalações que se apropriam das narrativas cotidianas para, com beleza arrebatadora, comentar os excessos de imagens e informações que congestionam a realidade.

"Não sou fotógrafa", avisa a artista mineira, que hoje vive e trabalha em um panorâmico e amplo atelier em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. De fato, em vez de criar novas imagens, Rennó usa fotos já existentes, pertencentes aos mais diversos tipos de arquivo e referentes a várias situações e estilos de vida, atribuindo-lhes sentidos inéditos.

Formada em Arquitetura e Artes Plásticas, em Belo Horizonte, com doutorado pela Universidade de São Paulo, Rosângela Rennó é representada pela galeria paulista Fortes Vilaça, e expõe com freqüência em museus e galerias em todo o mundo. Recentemente, o Museu de Arte da Pampulha, em sua cidade natal, dedicou-lhe uma mostra individual. Lá, a artista realizou uma imensa instalação, intitulada *Biblioteca*, contendo 37 vitrines com cem álbuns fotográficos colecionados ao longo de dez anos. "Criei um sistema de arquivamento composto de narrativas visuais. Cada cor usada nos tampos dos móveis-arquivos repete-se em um mapa, que assinala com bolinhas coloridas o local em que o álbum foi adquirido." Com a obra, Rennó convida o público a entender um mecanismo próprio de organizar o mundo em gavetas, mapas, imagens: uma interessante metonímia de sua produção.

Outra intrigante criação da artista, de meados da década de 90, é a série *Cicatriz*, saída de um arquivo de detentos do Presídio do Carandiru, em São Paulo, que, com tinta de caneta e agulhas, fabricaram suas próprias tatuagens. "Há uma série com peitos tatuados e outra, das cabeças dos presos, exibindo redemoinhos. Essas últimas funcionam como cicatrizes ou tatuagens naturais."

Em 2001, ela ganhou uma Bolsa Vitae de Artes Plásticas para realizar outro projeto que manipula realidades pré-existentes: a série *Espelho Diário*. Durante sete anos, Rennó recolheu reportagens publicadas em jornais diários como a *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, do Rio de Janeiro, em que seu primeiro nome era mencionado. Da intrincada mistura de notícias sobre várias possíveis Rosângelas, a artista criou um diário único, que condensa essas experiências no período fictício de um ano: "Roteirizei a história de 133 Rosângelas", diz ela.

Também em 2001, uma de suas mais celebradas e recentes séries, a *Série Vermelha*, foi exibida em um painel de luz em plena Alexanderplatz, em Berlim, na Alemanha, como parte do Denkzeichen Projekt. A *Série Vermelha*, que depois também foi exposta no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, revela imagens de militares em papel vermelho sanguíneo. A obra agora vai representar o Brasil, em junho, na Bienal de Veneza, ao lado das telas multicoloridas de Beatriz Milhazes. Mas antes disso, a agenda de Rosângela Rennó aponta muitas outras mostras e projetos internacionais. Tudo isso sem contar o lançamento de um amplo catálogo que acompanha toda a sua carreira, previsto para ser lançado em julho, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

A estética do garimpo

Com 23 artistas que usam minérios como matéria-prima, uma exposição em Vila Velha refaz a trajetória da produção brasileira dos anos 50 à atualidade. Por Gisele Kato

Se a promessa otimista de desenvolvimento nos anos JK provou-se um tanto despropositada para a realidade econômica e social do Brasil, a redenção talvez centre-se nas artes plásticas. Aquela expectativa de transformação radical do país dissolveu-se nas retas de uma Brasília sem muitas qualidades funcionais ou na expansão de uma malha rodoviária que hoje contribui ainda mais para o balanço negativo das contas, mas vingou no surgimento de uma arte complexa, que aos poucos abandonou o restrito papel da representação para assumir formas mais abstratas. A indústria da mineração cresceu na década de 50, tornando mais acessíveis produtos como ferro, aço, alumínio, cobre, ouro. E os escultores, que antes praticamente só dispunham do bronze e do mármore para trabalhar, viram multiplicadas as alternativas de matéria-prima para suas criações. Amilcar de Castro e Franz Weissmann, por exemplo, souberam aproveitar muito bem as novidades, como prova a exposição *O Sal da Terra*, que fica no Museu da Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo, de 10 de abril a 10 de agosto.

Com curadoria de Paulo Reis, a coletiva defende os anos 50, com a ampliação das possibilidades de pesquisa estética, como um marco para a história da escultura brasileira. Os materiais, até então inéditos, redimensionam a relação entre massa, peso e volume das peças, fazendo surgir outros conceitos de leveza, equilíbrio e articulação. A mostra, que remete ao aniversário de 60 anos da Companhia Vale do Rio Doce e aos cinco de funcionamento do museu, percorre toda a produção decorrente do avanço industrial no país, seguindo com as gerações que "descobriram" os derivados dos minerais em pó, chapa e limalha, até a atualidade, com os *site-specifics* de quatro artistas contemporâneos. Amilcar de Castro, com suas fitas de aço dobradas, e Franz Weissmann, com as estruturas em ferro pintadas de amarelo, vermelho, azul e preto, abrem o panorama como os pioneiros no uso dos novos materiais, idealizadores de esculturas que aumentam de tamanho e ganham as ruas.

A proximidade com o espectador aumenta com os *Bichos*, de Lygia Clark, já nos anos 60. Evoluções dos *Casulos* e *Trepantes*, feitos em borracha e madeira, as obras foram batizadas pela artista para enfatizar a maleabilidade das placas de alumínio ou cobre unidas por dobradiças que, de acordo com a neoconcretista, lembram espinhas dorsais. Vêm depois Cildo Meireles, José Resende e Iole de Freitas, voltados para dicotomias como artesanato e tecnologia, sofisticação e simplicidade, vulgaridade e nobreza. Do total de 23 artistas reunidos em *O Sal da Terra*, Paulo Reis só lamenta a ausência de Ivens Machado: "A seleção inclui obras bastante significativas na produção de cada um dos participantes. Minha pesquisa priorizou as criações que melhor pudessem exemplificar o avanço na trajetória artística dos escolhidos, viabilizado, claro, pela mineração", diz o curador.

As peças inéditas ficam a cargo de Hilal Sami Hilal, do Espírito Santo, José Spaniol, de São Paulo, Martha Niklaus, do Rio de Janeiro, e Roberto Bethônico, de Minas Gerais: "Dessa forma, os quatro Estados brasileiros de maior importância na extração de minérios estão bem representados". Os *site-specifics* são bem distintos entre si: enquanto Spaniol usa a terra de onde brotam minerais, Roberto Bethônico assume uma postura mais crítica com uma instalação de tom nostálgico, que evoca as montanhas de Itabira, sua cidade natal, antes da febre das explorações. A exposição ainda contempla suportes mais tradicionais, como a pintura. Daniel Senise participa da coletiva com uma tela feita com resina e pó de ferro, e Antonio Dias exibe um quadro com grafite e pigmento metálico.

O Museu da Vale do Rio Doce fica no pátio da Antiga Estação Pedro Nolasco, s/nº, Argolas, Vila Velha, ES, tel. 0++/27/3246-1446. 3ª, 4ª, 5ª, sáb. e dom., das 10h às 18h. 6ª, das 12h às 20h. Grátis.

À esq., *Torre* (1958), de Franz Weissmann; acima, *Tampa da Jarra* (2001), de Frida Baraneck: minérios na arte

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR DANIEL PIZA

CONCEITOS EMBARALHADOS

Com mais de 500 peças, a exposição *Negras Memórias, Memórias de Negros*, em São Paulo, refaz o percurso cultural do negro no país, mas confunde valor histórico e valor artístico

Negras Memórias, Memórias de Negros, na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, é ilustrativa de alguns dos principais problemas culturais brasileiros, na realidade interligados, como a falta de memória e consciência histórica e a obsessão pela grande síntese.

A proposta do curador, Emanoel Araújo, é simples e bem-vinda: traçar o percurso da influência da cultura africana sobre a história e a arte do Brasil. O subtítulo da mostra, *O Imaginário Luso-afro-brasileiro e a Herança da Escravidão*, não deixa dúvidas quanto à sua ambição. E de fato lá estão mais de 500 peças, de máscaras nigerianas aos emblemas de Rubem Valentim, de navios negreiros a retratos de artistas negros contemporâneos, com a força de tal presença – em todos os setores da vida nacional, da gastronomia e do idioma até a música e a religião.

Há, então, dois valores na mostra que não podem ser negados: o documental e o estético. Tais valores aparecem, por exemplo, em obras como as de Aleijadinho e Manoel da Costa Ataíde, mestres mestiços do barroco luso-brasileiro, que partiram da matriz estética colonial e a desviaram para criações individuais de notável frescor dramático.

Porém, com exceções como Valentim e o Mestre Didi – que usam elementos simbólicos de origem africana numa sintaxe moderna, ao mesmo tempo construtiva e informal –, o forte das contribuições da chamada cultura afro-brasileira, depois da Independência em 1822, não está nas artes visuais. E esta é uma dificuldade da mostra. Vemos extraordinárias fotografias com personagens negros modernos, como o Pelé de Madalena Schwartz e o Pixinguinha de Maureen Bisilliat, além dos anônimos do inventivo Mario Cravo Neto. Mas aqui não se pode falar de modo limitado em uma estética "afro" e sim, antes, numa temática.

O problema repete-se na literatura: grandes escritores brasileiros foram negros ou mulatos, como Cruz e Sousa, Machado de Assis e Lima Barreto, que trataram – embora veladamente – dos temas da escravidão e discriminação, assim como escritores brancos lembrados na mostra, como Raul Bopp e Castro Alves; no entanto, a montagem limita-se a transcrever poemas ou trechos, sem entrar na questão da abordagem de cada um. Confunde-se, assim, arte sobre negros com arte negra.

O fato é que o forte da contribuição da cultura de origem africana para a cultura brasileira está na música, no esporte e no cotidiano, três temas difíceis de ilustrar de modo direto. Seria melhor que a mostra também tocasse a música de Pixinguinha e exibisse imagens de Pelé, para alcançar a dimensão desse intercâmbio que deu ao Brasil referenciais de sua auto-imagem como o samba, o futebol e o folclore.

Aqui entra o outro obstáculo: a ansiedade de caracterizar tudo como a "essência" brasileira, partindo de teses como as de Gilberto Freyre. "A mestiçagem é a maior prova dessa história de pura sedução, da sedução suscitada pela diferença, que ameaça e atrai mas acaba sendo incorporada como convívio", escreve Araújo num dos textos da mostra. Mas uma cultura não deveria se reduzir a dados raciais; quando diz que os negros são "os construtores silenciosos da nossa identidade", Araújo cai nesse essencialismo.

O papel didático da mostra se complica, assim, por mais dois motivos: são insuficientes as explicações sobre as diversas correntes culturais de origem africana, prevalecendo o grande e capcioso rótulo "afro"; e falta contestação ao modo paternalista – de herança escravocrata – como se deu em grande parte essa sua incorporação, em especial pelas oligarquias como a baiana. Foi por debaixo do véu da "democracia racial" que mais freqüentemente se usurpou, e ainda se usurpa, a cidadania da maioria da população.

Emblema – Logotipo Poético, de Rubem Valentim (1970): simbologia africana

FOTO DIVULGAÇÃO

Negras Memórias, Memórias de Negros. Galeria de Arte do Sesi (avenida Paulista, 1.313, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3146-7405). Até 29/6. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis

EDIÇÃO DE GISELE KATO

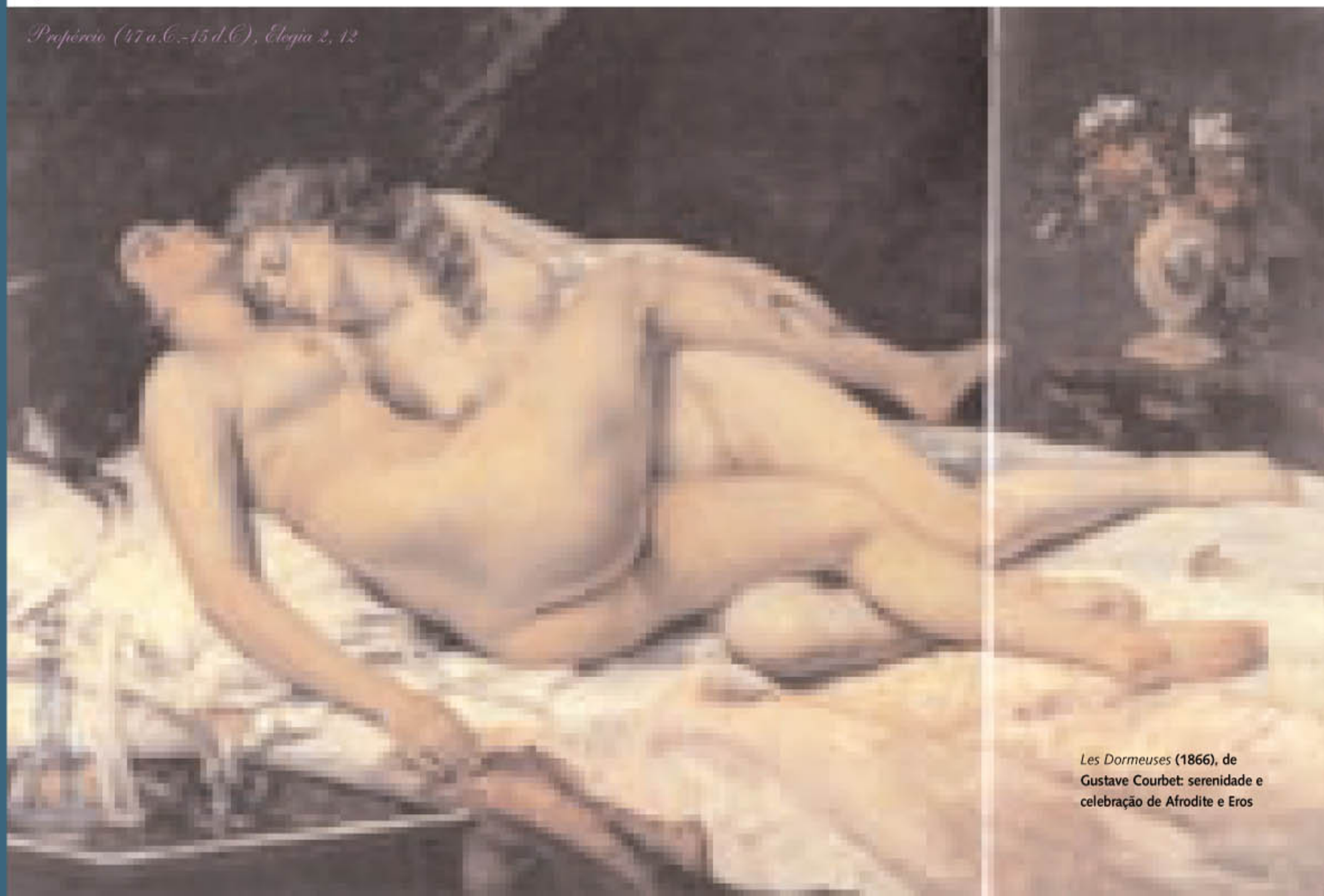
MOSTRA	**Momentos Frames – Cosmococa I** *CC1 Trashiscapes*, 1973 (detalhe) Hélio Oiticica e Neville D'Almeida	**Assim É Se Lhe Parece** *Assim É Se Lhe Parece*, 2003 120 x 218 cm (detalhe) Nelson Leirner	**Aproximações do Espírito Pop** *Beijo*, 1967 50 x 45,2 x 50 cm Waldemar Cordeiro	**Coletiva** *Cama para Sonhar*, 2002 130 x 100 cm Cao Guimarães	**Formas de Compor Formas** *Formas de Compor Formas*, 2003 Sandra Tucci
ONDE E QUANDO	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). Até o dia 17. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 8/4 a 4/5. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688). De 24/4 a 22/6. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até o dia 27. De 3ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb. e dom., das 10h às 18h. Grátis.	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3237-1815). Até o dia 27. De 2ª a 6ª, das 12h às 21h; sáb. e dom., das 9h às 21h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra com parte de um conjunto de 163 fotografias criadas em Nova York por Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. As imagens, feitas para compor as transgressoras cosmococas, retratam desenhos em cocaína sobre discos e livros de personalidades do universo pop e da contracultura.	Individual com 12 obras inéditas do artista paulistano Nelson Leirner.	Coletiva com 70 obras de artistas da mesma geração, produzidas entre 1963 e 68: Wesley Duke Lee e Nelson Leirner, que fundaram na época o lendário Grupo Rex, Antonio Dias e Waldemar Cordeiro. Entre as peças está *Porco Empalhado*, enviada por Leirner ao Salão de Arte de Brasília em 1966.	Exposição com obras recentes de cinco artistas contemporâneos mineiros: Cao Guimarães e Pedro Motta mostram fotografias, Isaura Pena e Ricardo Homem exibem desenhos, e Renato Madureira apresenta uma escultura e um desenho.	Individual da artista paulistana Sandra Tucci composta por uma projeção multimídia em que, por meio de maquetes virtuais, ela explora diversas possibilidades de montagem de uma obra anterior, *Ressonância Mórfica*.
IMPORTÂNCIA	A exposição segue à risca as orientações deixadas por Oiticica em seus cadernos e reúne obras que não foram aceitas pelos museus na década de 70. As cosmococas podem ser vistas como as precursoras das atuais instalações. Com a projeção das fotos sempre acompanhada de uma trilha sonora específica, os artistas fizeram um cinema de slides.	Nelson Leirner sabe combinar humor e referências ao pop de forma excepcional, mantendo-se sempre na vanguarda da chamada "arte conceitual" contemporânea.	A exposição oferece uma significativa retrospectiva de um período bastante importante na história da arte brasileira. Com obras de colecionadores privados e acervos de museus, além de documentos e vídeos sobre a década, tem-se um conjunto extenso e representativo das preocupações formais e temáticas que ocupavam os artistas na época.	A mostra reúne artistas de uma mesma geração, mas que trabalham com linguagens bem diferentes. Enquanto Cao Guimarães tem obras em diversos formatos audiovisuais, Isaura Pena dedica-se aos desenhos, por exemplo.	Sandra Tucci teve aulas com Antonio Dias, em São Paulo, e Juan Muñoz, na Espanha. Com um nome consagrado no mercado nacional e internacional, coleciona participações em importantes mostras do segmento, como a Bienal de Havana.
PRESTE ATENÇÃO	No significado da cocaína. Oiticica não tinha a intenção de chocar o público de forma gratuita. Na época, a droga era mais associada à fantasia do que ao crime, escolhida pelos artistas tanto pelo seu poder de contestação ao sistema como pela ousadia em submetê-la ao papel de mero pigmento.	No recado dessa nova série do artista, em plena sintonia com as incertezas geopolíticas e econômicas da atualidade.	Na presença do que se pode chamar de um pop brasileiro, com influências nítidas do movimento pop norte-americano, que ampliava os materiais e suportes usados nas artes plásticas, mas com diferenças fundamentais por causa da ditadura militar.	Nas fotografias de Cao Guimarães, que participou da 25ª Bienal Internacional de São Paulo e vem recebendo muitos prêmios no exterior, como o *Master of Arts in Photographic Studies*, da Westminster University de Londres, em 1998.	No processo escolhido por Sandra Tucci para a reelaboração de uma antiga obra, dando continuidade à sua pesquisa de reestruturação de criações anteriores. Viabilizado pelos novos recursos tecnológicos, indica uma artista bastante atenta às possibilidades que se abrem à arte.
PARA DESFRUTAR	As cinco cosmococas propriamente ditas, montadas a partir do dia 26 na Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz). Estarão lá obras feitas sobre imagens de Marilyn Monroe, Luis Buñuel, Yoko Ono, um livro de John Cage e um disco de Jimi Hendrix.	O livro *Nelson Leirner – Arte e Não Arte*, escrito por Tadeu Chiarelli e lançado pela Editora Edição do Autor, no ano passado.	*Guerreiros de Xi'An e os Tesouros da Cidade Proibida*, na Oca, também no Ibirapuera, em São Paulo, até 18/5. A mostra abrange diversas dinastias chinesas, de 7000 a.C. à atualidade, com destaque para os 11 guerreiros em terracota, exército de Qing Shi Huang.	Até o dia 20, o espetáculo *Ânsia*, de Sarah Kane, em cartaz no próprio Centro Cultural São Paulo. Dirigida por Rubens Rusche, a peça traz no elenco Nádia De Lion, Laerte Mello, Solânia Queirós e Bruno Costa.	As outras individuais que ficam no CEUMA no mesmo período. Leda Catunda exibe pinturas, Fernanda Junqueira mostra obras em cerâmica, Mabe Bethônico apresenta uma instalação com 3 mil recortes de jornal, e Rafael Campos Rocha reúne pinturas em papel e lona.

MOSTRA	**Emmanuel Nassar** *Recepcor*, 1981	**Fernando Reis, Arjan, Adriano Mello** Fotomontagem de Ducha, com os quatro artistas	**Quase Infinito** *34-01 38 Ave*, 2002 205 x 122 cm (detalhe) Daniel Senise	**Frans Krajcberg - Desenhos** *Sem Título*, 1999 Frans Krajcberg	**Coletiva** *Sem Título*, 2002 Fábio Miguez
ONDE E QUANDO	Galeria André Millan (rua Rio Preto, 63, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3062-5722). De 3 a 30. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 17h. Grátis.	Espaço Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Humaitá, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2266-0896). De 1º a 27. De 3ª a dom., das 12h às 21h. Grátis.	Museu de Arte Contemporânea de Niterói (mirante da Boa Viagem, s/ nº, Boa Viagem, Niterói, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2620-2400). Até 25/5. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 2.	Marcia Barrozo do Amaral Galeria de Arte (av. Atlântica, 4.240, subsolo 129, Copacabana, RJ, tel. 0++/21/2267-3447). A partir do dia 10. De 2ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb., das 12h às 18h. Grátis.	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio Albuquerque, 885, Savassi, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3227-6494). De 3 a 26. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra do artista paranaense com instalação multimídia criada em torno da obra *Recepcor*, de 1981, feita com cores fortes e referências à cultura popular. *Boa Romaria Faz Quem em Sua Casa Fica em Paz* ocupa toda a galeria e traz uma escultura do artista, caracterizado como guarda de museu.	Exposição do carioca Eduardo Menezes Pacheco, o Ducha, que convidou outros três artistas de sua geração: Fernando Reis, Arjan e Adriano Mello para criar com ele uma instalação especialmente para a galeria.	Individual de Daniel Senise com três painéis inéditos, feitos com o carpete que forrou o MAC de Niterói desde sua inauguração até o ano passado, e seis telas recentes, de grande dimensão, com a padronagem de pisos de outros endereços, como uma fábrica de pianos e o atelier do artista carioca.	Exposição comemorativa dos 82 anos do artista polonês, que vive em São Paulo desde 1948, com oito desenhos sobre papel em grande formato, feitos com os mesmos pigmentos usados em suas esculturas.	Exposição com sete telas do mineiro Rodrigo de Castro, seis do paulista Sérgio Sister e cinco do também paulista Fábio Miguez, ex-integrante do grupo Casa 7.
IMPORTÂNCIA	Pintor e desenhista, Nassar já integrou edições das renomadas Bienais de Veneza e de Havana. Com uma carga crítica sempre presente, além das constantes associações a elementos folclóricos e regionais, suas obras foram assumindo cada vez mais humor ao longo de sua trajetória. Esta individual é a radicalização desse processo.	Esta é a segunda individual no Rio de Ducha, que participou do Panorama de Arte Brasileira de 2001, no MAM de São Paulo. Tanto ele como os três convidados também bastante jovens, com carreiras iniciadas há menos de dez anos, mantêm uma produção alheia às pressões do mercado, arriscando-se a permanecer à margem em vez de se render ao circuito.	Um dos expoentes da chamada Geração 80, Daniel Senise sempre se dedicou à pintura. As novas obras resultam de um processo bastante original, em que ele transporta fragmentos da arquitetura de espaços visitados para a superfície da tela.	Krajcberg volta a desenhar depois de décadas dedicadas à escultura. Ouviremos falar muito dele ainda neste ano. Em junho, o artista integra a mostra paralela à 50ª Bienal de Veneza e a prefeitura de Paris promete para novembro a inauguração da Fundação Frans Krajcberg, no Montparnasse.	Todos os três apresentam obras exemplares das mudanças mais recentes em suas produções. Sérgio Sister, por exemplo, usa tintas metálicas e cintilantes com cores paradoxalmente discretas, destacando a luz externa. Já Fábio Miguez mantém branco o fundo dos quadros, favorecendo o contraste das tonalidades fortes.
PRESTE ATENÇÃO	Na ironia de Nassar. Com o título da instalação, ele sugere uma espécie de mantra para ser repetido por toda a mostra. *Recepcor*, protegida por vidro e "vigiada" pela escultura do artista, está ainda cercada por uma tarja amarela. A intenção é exagerar a atmosfera institucional que encobre as artes.	No impacto de uma obra assinada a "oito" mãos. Ducha gosta do trabalho coletivo e constantemente agrupa colegas em torno de uma única idéia.	Na sombra da tradição romântica de paisagens sobre o conjunto. No século 19, os artistas ressaltavam o vazio interior do homem com um entorno agigantado. Senise usa a referência com ironia. Sua técnica é ainda uma eficiente provocação à descrença que vez ou outra insiste em ameaçar a pintura.	Na textura que as obras assumem por causa dos pigmentos escolhidos pelo artista, extraídos de elementos naturais, como terra e flores.	Nas diferentes soluções encontradas pelos artistas para tratar o plano, a luz e a cor nas telas. Miguez, Sister e Castro são nomes de fundamental importância na pintura contemporânea brasileira, empenhados sempre em desenvolver novas pesquisas formais.
PARA DESFRUTAR	Projetada para ocupar também todo Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo (rua Arthur de Azevedo, 401, Pinheiros), a escultura em madeira de Elisa Bracher. Com a obra, exposta até 13/5, a artista discute o lugar da arte no espaço público e no privado.	A outra exposição aberta no Espaço Sérgio Porto. *Mapas* reúne nove obras feitas por Felipe Barbosa desde o ano passado. Com cerca de 4 mil tampas de garrafas de bebida pregadas em tábuas de madeira, o artista traduz suas viagens pela Europa.	A individual de Daniel Senise na Silvia Cintra Galeria de Arte, também no Rio (rua Teixeira de Melo, 53, loja D, Ipanema), até 3/5. Lá, ele exibe cinco obras da mesma série, reunida ainda no livro *The Piano Factory*, com textos de Agnaldo Farias e Alexandre Mello.	*Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes*, de 28/4 a 29/6, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro). A mostra faz um panorama da obra escultórica da carioca, que revolucionou a produção de cerâmica no Brasil.	A exposição *Fotografia*, com obras de Alex Cabral, Frederico Câmara, Albano Afonso e Fábio Carvalho, na galeria Léo Bahia Arte Contemporânea, em Belo Horizonte (av. Raja Gabaglia, 4.875, Santa Lúcia), até o dia 5.

MOSTRA
ONDE E QUANDO
TRATA-SE DE
IMPORTÂNCIA
PRESTE ATENÇÃO
PARA DESFRUTAR

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: IMAGEM COMPUTADORIZADA POR LUIS PIERRI/DIVULGAÇÃO

"Quem quer que seja que pintou o Amor criança
Não julgas que tivesse mãos admiráveis?
Antes viu amantes viver sem juízo
e os grandes bens perecer sem cuidados.
O mesmo, não ao acaso, adicionou asas ligeiras
e fez o dez voar no coração humano (...)"

Propércio (47 a.C.-15 d.C), Elegia 2, 12

Les Dormeuses **(1866), de Gustave Courbet: serenidade e celebração de Afrodite e Eros**

O deus menino

***Eros, Tecelão de Mitos – A Poesia de Safo de Lesbos*, aponta as origens da poesia erótica na literatura ocidental**

Por Paulo Martins

Tão antiga quanto a própria literatura ocidental, a poesia erótica tem atravessado os séculos tomada ora como subproduto cultural, muitas vezes clandestino, ora como um gênero que desperta aquela reverência um tanto envergonhada diante de textos clássicos – e disso não se escapa quando se trata da Grécia Antiga, pródiga em manifestações artísticas de uma cultura que valorizava a sensualidade. Fato mais notável (e eventualmente mais constrangedor para alguns) é a constatação de que foi a poesia de uma mulher do século 7 a.C., Safo de Lesbos – cujo nome, sim, deu origem aos termos "lesbianismo" e "safismo" –, que tenha inaugurado essa longa e rica tradição.

Não foi muito o que restou de sua obra: a impiedade do tempo nos legou pouquíssimos textos, e nenhum chegou integralmente até nós. O que temos hoje são apenas cacos, ruínas, vestígios de uma poesia inovadora que pode apenas indicar ou sugerir a grandeza dessa poetisa. Fora de catálogo no Brasil durante um certo tempo, ou dispersa em algumas publicações, os fragmentos de sua poesia estão reunidos agora no livro *Eros, Tecelão de Mitos – A Poesia de Safo de Lesbos*, de Joaquim Brasil Fontes. Além dos textos de Safo, a edição se propõe a fazer uma análise extensa e minuciosa, sem precedentes no meio literário nacional – ainda que, no que se refere à tradução, principalmente dos nomes próprios, peque por não seguir a tradição lusófona, o que facilitaria a leitura.

Da vida de Safo, pouco se sabe com certeza. Nascida entre 630 e 612 a.C. na cidade de Mitilene, na ilha de Lesbos, localizada no mar Egeu (atual costa da Turquia), ela teve, em algum momento, de abandonar a ilha, por razões políticas obscuras, fixando-se na Sicília, então colônia grega. Ali, diz a tradição, reuniu em torno de si um grupo formado exclusivamente por mulheres, a fim de cultuar, por meio da música e da poesia – indissociáveis na época – em honra de Afrodite, deusa do amor, mãe de Eros, o deus menino que a tradição latina perpetuou com o nome de Cupido.

Foram nesses rituais de celebração do erotismo e da sensualidade que, ao que tudo indica, Safo deu início a esse gênero de poesia que prosperaria, nas mais diversas formas, até os dias de hoje. E não deixa de ser curioso que essa força, própria dos raros momentos históricos que marcam a inauguração de uma arte,

tenha sobrevivido por meio de uma "ruína". A resposta pode ter sido dada por Ezra Pound, que, ao incluí-la em uma antologia, justificou o ato em *O ABC da Literatura*: "Coloquei o grande nome de Safo na lista por sua antiguidade e porque tão pouco resta de sua obra que tanto se pode lê-la como omiti-la. Se vocês a leram, saberão que não há nada melhor".

Pound se refere especificamente à ode *Poikilothron*, uma das mais belas de que se tem notícia na história, e é bastante provável que tenha sido a partir dela que nasceu a literatura erótica, seja por alusão direta ou, em caso mais incerto, por pura coincidência. Seu erotismo não é evidente, a não ser pelo fato de ter como centro da *persona* poética a própria Afrodite, mãe do tecelão de mitos, que é colocada num trono de cores e brilhos (o *poikilothron*) e caracterizada como "urdidora de tramas". A ela é direcionada a súplica dos amantes, para que o coração do "eu", que fala na poesia, não seja dobrado diante das mágoas e dores que a deusa urde.

Não tão sutil é a ode *Phainetai moi*("Parece-me"), na qual Safo representa seu amor como um deus, ao qual atribui dotes sem par – "este teu sorriso que acorda os desejos" – e constrói epifanias do amor como condição física a que está sujeito o apaixonado: "meu coração no peito estremece de pavor no instante em que eu te vejo"; "escorre-me sob a pele uma chama furtiva"; "meus olhos não vêem, meus ouvidos zumbem", "um frio suor me recobre"; "estou a um passo da morte". É digno de lembrança que essa mesma ode irá ser reciclada pelo romano Catulo no século 1o a.C.

No que se refere ao teor homossexual de sua poesia, um outro fragmento é exemplar: "que morta, sim, eu estivesse:// ela me deixava, entre lágrimas// e lágrimas, dizendo:// Ah, o nosso amargo destino,// minha Psappha: eu me vou contra a vontade". Mas atenção: cumpre, aqui, reagir contra a leitura biografista, pois esse tipo de poesia entre os antigos poderia ser ou não reflexo de uma condição vivida pelo poeta, e aquilo que nos informa o texto de Safo pode não ser efetivamente algo de sua própria vida. O que, no entanto, não invalida a amplitude da figuração homossexual.

Mas, se é certo que a poesia de Safo serve longinquamente de modelo para a poesia erótica, também é fundamental dizer que ela sobreviveu por meio de outros autores, aqueles mesmos cujas obras reproduziram, reinventando-a, essa mesma tradição – por vezes distante de certo vulgarismo; outras vezes, tão próxima e, mesmo assim, objeto digno da mais elevada literatura. Não é descabido colocar nesse rol pares tão ímpares quanto Safo e Horácio, Propércio e Florbela Espanca, Adélia Prado e John Donne, Paulo Leminski e Allen Ginsberg, Walt Whitman e Manuel Bandeira, Ovídio e Drummond, autores que primam pela capacidade de traduzir Eros em palavras, apesar de não serem quase nunca autores circunscritos apenas a essa temática nem obrigatoriamente considerados próximos entre si, pois a distinção entre o sensual, o amoroso, o erótico e o fescenino entre eles é clara. Porém vale dizer que, em todos os casos, o deus menino e sua mãe presidem a elaboração poética, e são as suas metamorfoses que alimentam as artes.

Na antiguidade clássica, muita poesia erótica foi escrita, e a tal ponto isso é verdadeiro que se construiu em torno da temática uma preceptiva poética específica para ela, desenvolvendo-se uma gama imensa de subgêneros. Por

Aphrodite em trono de cores e brilhos,
imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!
eu te imploro: a dores e mágoas não dobres,
Soberana, meu coração;

mas vem até mim, se jamais no passado
ouviste ao longe meu grito, e atendeste,
e o palácio do pai abandonado,
áureo, tu vieste,

no carro atrelado: conduziam-te, rápidos,
lindos pardais sobre a terra sombria,
lado a lado num bater de asas, do céu,
através dos ares,

e pronto chegaram; e tu, Bem-Aventurada,
com um sorriso no teu rosto imortal,
perguntaste por que de novo eu sofria,
e por que de novo eu suplicava;

e o que para mim eu mais quero,
no coração delirante. Quem, de novo, a Persuasiva
deve convencer para o teu amor? Quem,
ó Psappha, te contraria?

Pois, ela, que foge, em breve te seguirá;
ela que os recusa, presentes vai fazer;
ela que não te ama, vai te amar em breve,
embora não querendo.

Vem, outra vez – agora! Livra-me
desta angústia e alcança para mim,
tu mesma, o que o coração mais deseja:
sê meu Ajudante-em-Combates!

(Poikilothron, fragmento 1)

Prato grego do século 6 a.C.: ampla figuração homossexual

Detalhe de *Le Toilette* (1742), de François Boucher: releituras da poesia erótica ao longo da história

O Que e Quanto

Eros, Tecelão de Mitos – A Poesia de Safo de Lesbos, **de Joaquim Brasil Fontes. Iluminuras, 608 págs., R$ 54**

exemplo, a elegia erótica romana de Ovídio, Propércio e Tibulo é fundamental para o entendimento da produção erótica de poetas clássicos como John Donne (1572-1631) em *O Êxtase* ("Aos corpos, finalmente, retornemos, / Descortinando o amor a toda gente;/ Os mistérios do amor, a alma os sente, / porém o corpo é as páginas que lemos.") ou em *Elegia: Indo Para o Leito* ("Deixa que minha mão errante adentre/ Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre./ (...) Minha Mina preciosa, meu Império,/ Feliz de quem penetre teu mistério"), magistralmente musicada por Péricles Cavalcante, traduzida por Augusto de Campos e gravada por Caetano Veloso no disco *Cinema Transcendental*.

Mas sempre é bom lembrar que a leitura de textos antigos pressupõe fundamentalmente a separação entre o poeta, historicamente tomado, e o sujeito da enunciação poética. Muitos equívocos de intelecção derivam disso. Portanto, ao lermos Safo, Propércio, Ovídio, ou mesmo, Donne, não podemos confundir a priori sujeito histórico e persona poética. Fato que pode e deve ser desconsiderado quando estamos diante de poetas contemporâneos, pós-românticos e românticos, em cujas obras podem ser observadas características pessoais e idiossincráticas, que são marcas de sua singularidade.

Quando Manuel Bandeira, por exemplo, constrói o belíssimo *Água-forte* na *Lira dos Cinquent'anos*, ele dá a dimensão dessa proximidade: "O preto no branco/ O pente na pele:/ Pássaro espalmado/ no céu quase branco.// Em meio ao pente,/ A concha bivalve/ Num mar de escarlata. Concha, rosa ou tâmara?// No escuro recesso,/ As fontes da vida/ A sangrar inúteis/ Por duas feridas.// Tudo bem oculto/ sob as aparências/ Da água-forte simples:/ De face, de flanco,/ O preto no branco". Além de recuperar a elocução do cânone da poesia, construindo aquilo que os antigos chamaram de *ekphrasis* (descrição de uma imagem visual), Bandeira imprime também toda uma história pessoal que não pode ser desconsiderada: na sua poesia a impossibilidade da concretização do amor e a sublimação do sexo são evidentes. Isso sem contar a simplicidade compositiva que é pedra de toque nessa grande obra, desmitificando a própria linguagem e associando-a à sua própria simplicidade, num jogo de xadrez cujos sujeitos são vida e poesia.

Falar de amor e sexo é falar da própria humanidade. Na antiguidade, ela era o reflexo da condição humana que deveria ser observada na poesia como algo possível, necessário e inevitável; nos tempos atuais, como retrato de uma condição individual que alavanca o "eu poético e histórico" para o cerne da representação e, portanto, para o centro da existência. No caso de *Eros, Tecelão de Mitos – A Poesia de Safo de Lesbos*, essas duas vertentes estão presentes. A primeira parte do ponto arquetípico que é a própria obra, hoje fragmentária, da poetisa de Lesbos; e outra que nasce da preocupação do autor em buscar na modernidade a decifração do tema como condição de vida. Assim Eros – e não as Parcas, as senhoras dos destinos do homem – é que tece a vida. A vida como mito, como discurso que representa a condição universal do homem que, hedonicamente, sobrevive, mesmo diante das agruras que a vida impõe e diante dos prazeres que o texto e o amor proporcionam. ■

Parece-me ser igual dos deuses
aquele homem que, à tua frente
sentado, de perto, tua voz deliciosa
escuta, inclinando o rosto,

e este riso luminoso que acorda desejos – ah!
eu juro,
meu coração no peito estremece de pavor,
no instante em que eu te vejo: dizer não posso
mais
uma só palavra;

minha língua se dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
meus olhos não vêem, meus ouvidos
zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do meu
corpo
se apodera, mais verde que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

Mas [

(Phainetai, fragmento 2)

A breve civilização

A Suavidade do Vento, de Cristóvão Tezza, põe em evidência a literatura de um Brasil ao mesmo tempo primitivo e letrado

Por Luís Augusto Fischer
Ilustrações Ana Starling

Há um Brasil centenário, forjado no miúdo dos míticos 500 anos, que fala pela língua abundante de um Antônio Vieira e de um Gilberto Gil; ou pelas palavras cadenciadas de um Gonçalves Dias e de um José Sarney; ou pela prosa sumarenta de vida cotidiana de um Manoel Antônio de Almeida e a de um Carlos Heitor Cony; ou pela poesia medida de um Cláudio Manoel da Costa e a de um Carlos Drummond de Andrade. E há um Brasil bem mais recente, muito mais jovem em matéria de escritura, que ainda agora tenta domesticar a língua à sua maneira, às vezes na linguagem da vanguarda, às vezes em registros mais simples. Um Brasil que há bem pouco tempo está aprendendo a escrever-se. Deste recorte de país faz parte Cristóvão Tezza, de quem a Rocco está reeditando agora o romance *A Suavidade do Vento*, parte de um projeto editorial que inclui o relançamento de toda a sua obra.

Nascido em Lages, em Santa Catarina, e radicado desde a infância em Curitiba, no Paraná, Tezza é um dos representantes dessa novidade histórica, membro de uma geração de escritores que meditam sobre esse pedaço recentemente civilizado do país, publicam regularmente e são lidos por público volumoso. Mesmo assim, são escritores com pouca acolhida justamente naquele Brasil mais antigo e tradicional – Salvador, São Luís, Rio de Janeiro, Minas Gerais. Por quê? É que Tezza, ao lado de José Clemente Pozzenato, Charles Kiefer, Deonisio da Silva e outros formalmente mais sofisticados como Luiz Sérgio Metz e Wilson Bueno, põe em evidência um mundo simultaneamente primitivo e letrado, numa combinação que a literatura dos centros urbanos antigos desconhece.

A literatura de Tezza pertence a esse mundo que tem 150, no máximo 200 anos de vida urbana e tendencialmente civilizada; é uma sociedade que conheceu com menos intensidade os horrores da escravidão, marca funda e indelével do Brasil tropical, e que acolheu o grosso da imigração européia dos séculos 19 e 20; é uma cultura com poucos resquícios da velhice americana, com os índios devidamente dizimados, mas com a pujança da juventude da imigração, com suas colônias a produzir os grãos da fortuna de nossas contas externas; é um mundo marcado por algumas metrópoles cosmopolitas crescidas de supetão e muitas cidades pequenas e cheias de pó e de gente que baixa a cabeça, trabalha e só agora, tocada pelas convenções urbanas, passa a ganhar registro escrito, na forma do romance.

Que seja na forma do romance, nada a estranhar. A vida dos colonos, tanto em seu processo de conquista da terra, quanto em seu deslocamento histórico para a cidade, é matéria propícia, que atende ao requisito romanesco, seja com certo sopro épico – para além da saga tradicional de alto padrão de um Erico Verissimo, ou da recente, singela e televisiva de uma Leticia Wierzchowski (*A Casa das Sete Mulheres*), seja com aquele aspecto problemático, de um personagem desesperado em busca de valores autênticos num mundo degradado. Nesse Brasil que se estende do interior do Rio Grande do Sul ao Acre, sempre pelo Oeste e longe do litoral, convivem a natureza em estado mais ou menos bruto, da pequena propriedade colonial ao latifúndio da soja, com certas práticas intelectuais exigentes, herança direta da ética do imigrante, para quem o ler e o escrever eram e são decisivos, no passado por causa da esclarecida tradição protestante de grande parte deles, que incentivava a leitura direta dos textos sagrados, no presente pela vontade de "subir na vida", de "ser alguém" – expressões talvez fenecidas nos centros urbanos velhos, mas vigentes nesse mundo, que ainda se expande economicamente.

Nos centros urbanos de história mais recente, o escritor ainda aprende as formas de registrar o país

A Suavidade do Vento é mais do que exemplar disso – é o

próprio enunciado disso, ainda que de forma indireta, e em ótimo nível de realização literária. Imagine-se a seguinte combinação: professor de cidadezinha interiorana muito pequena, mas com pretensões de escritor, que lê com intimidade Clarice Lispector, de cuja obra guarda trechos de memória. O professor se chama, para sua vergonha, Josilei Maria Matôzo. É professor de Português e tem esse nome, com esse acento. Um solitário, um quase fantasma de si mesmo, que dá aulas pela manhã e à tarde bebe desesperadamente, fuma muito e come pouco, vive em estado precário, joga um pouco com os ralos amigos do bar, uma ou outra vez vai até os cassinos que há ali na vizinhança, no Paraguai. Uma pobre alma atormentada, cuja ilusão maior está em publicar um livro escrito pacientemente por anos, uma fraca ficção subfilosófica chamada *A Suavidade do Vento*.

Na geografia de *A Suavidade do Vento*, os sonhos de grandeza confrontam-se com a mesquinharia interiorana

Para publicar, só pagando; e será em editora da distante e inatingível São Paulo. Não tem dinheiro, faz vergonhas nesta matéria, pedindo emprestado sem pagar, mas a ilusão da transcendência pela literatura parece tornar irrelevante a realidade. Ele paga a edição, assinando-se, com elegância, J. Mattoso, mas seus tormentos se acentuam. Para começar, o livro é horrivelmente feio, sem nem sequer a nobreza física dos bons livros. Depois, na cidadezinha ninguém o lerá adequadamente – de suas relações, apenas uma ou duas almas teriam capacidade de compartilhar as agruras de sua vida, naquele fim de mundo bruto, próprio para conquistadores pioneiros e não para temperamentos meditativos. O futuro civilizado demora muito a chegar, e Josilei, ou J., que noutro momento se apresenta ainda como Jordan, não tem como esperar. Aí é que Curitiba aparece como a esperança, o local em que seu talento será reconhecido.

Não será, é claro, porque a cidade grande, como Matôzo descobrirá logo, é apenas o fim da linha das ilusões de superar aquela mesquinharia interiorana tão opressiva (a lembrança aponta logo um parente literário ilustre, o Naziazeno de *Os Ratos*). Vencer Curitiba é absolutamente impossível para um errante oriundo daquela ética estreita, suja do pó vermelho da terra e do verde opressivo da natureza. Não há lugar para Josilei, aquele que quer viver algum valor autêntico, quer a intensidade genuina da literatura, quer o contrário do horizonte culturalmente opressivo para as almas sensíveis como a sua. As alternativas do professor são o suicídio ou o retorno, outra forma de morte, que Matôzo prefere, imaginando desfazer seu sonho, negar sua sede de elevação e mergulhar novamente na mediocridade. Não admira que a leitura de *A Suavidade do Vento* seja pesada – mas altamente compensadora para o leitor.

Cristóvão Tezza está descobrindo, na prática, a língua e a narrativa que podem relatar, para os leitores de qualquer Brasil, este específico pedaço do país, a um tempo próximo e remoto. Por não ter a autopiedade que muitas vezes põe a perder os relatos que se ocupam deste universo, e por aliar a adequada linguagem a uma ótima inventiva (sabe disso quem leu algum de seus outros romances, como a longa confissão edipiana de Juliano Pavollini ou a rara combinação de cartas juvenis com memória de um velho professor em *Trapo*), Tezza está inscrevendo seu nome na pequeníssima galeria dos romancistas imperdíveis do país em nosso tempo. ❚

O Que e Quanto

A Suavidade do Vento, **de Cristóvão Tezza. Rocco, 210 págs., R$ 25**

A grande arte

Relançado *Beira-Mar*, quarto volume das memórias de Pedro Nava, o escritor que fez do memorialismo um estilo

No dia 1º de fevereiro de 1968, no apartamento da rua da Glória, no Rio de Janeiro, o médico Pedro Nava (1903-1984), mineiro de Juiz de Fora, começou a escrever a história de sua vida, sob o duplo estofo de arguto e sexagenário observador da condição humana e leitor dos grandes clássicos da literatura. Surgia *Galo das Trevas*, primeiro volume de uma série de seis, que elevariam o memorialismo, segundo Carlos Drummond de Andrade, "à condição de grande arte". Agora é relançado o quarto volume, *Beira-Mar* (Ateliê Editorial/Giordano, 487 págs., R$ 42). Este volume abrange sua vida dos 17 aos 24 anos, incluindo seus estudos na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e seu encontro com escritores de destaque como o já citado Drummond, Aníbal Machado e Milton Campos. *Beira-Mar* traz deliciosas descrições dos mais variados tipos humanos – do homem honrado ao canalha –, e Nava exibe sua notável capacidade de alinhavar adjetivos como quem constrói um poema em linha reta, sempre aliado à maestria nas virgulações que sustentam longos parágrafos. Suas memórias já mereceram desde análises da sua magnificência estética e de conteúdo até estudos que tentam reduzi-lo a um decalque de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. De fato, Nava aprendeu a técnica memorialística com o escritor francês, e admitiu que aquele desarmou a "mecânica lancinante do processo mental da força da memória pura, e da viagem do homem no tempo e no espaço por meio das sensações". Mas há uma longa distância – literária e geográfica – entre Juiz de Fora e Combray. Ambas torrenciais e poderosas em seu poder de envolver o leitor num mundo denso de fantasmas e lembranças perdidas no tempo, cada uma tem um tônus estético e emocional diferenciados. As memórias de Nava nos colocam diante da irredutibilidade humana de um modo muito próprio e brasileiro, constituindo-se numa experiência estética ímpar e num encontro com o legado espiritual e cultural de um homem notável. – MARCO FRENETTE

Acima, o autor e ao lado, a edição: mundo denso de fantasmas e lembranças perdidas

O sucesso do indivíduo

Seminário no Rio de Janeiro discute o crescimento de vendas de biografias no mercado editorial brasileiro

Acima, o escritor Jorge Caldeira, um dos participantes do seminário

Não existe uma estatística total, mas autores, editores e livreiros são unânimes em apontar a biografia como um dos gêneros literários que mais cresceu nos últimos anos. Para discutir tão grande interesse dos leitores, 28 intelectuais estarão reunidos neste mês no Rio de Janeiro durante o seminário *Eu Assino Embaixo: Biografia, Memória e Cultura*, em palestras que irão abordar variados aspectos da biografia. Os jornalistas Alberto Dines e Fernando Moraes, o antropólogo Gilberto Velho, o psicanalista Jurandir Freire Costa, Jorge Caldeira, o designer gráfico Victor Burton, entre outros, discutirão temas como métodos de pesquisa, biografias não-autorizadas, o esgotamento do romance tradicional, o *ghost-writer* e o livro de encomenda e ficção e realidade nas biografias, além de algumas análises bastante curiosas, especialmente *Palavra Revelada e Palavra Profana*, que discute as relações entre biografias, psicografias e textos sagrados. "Falar de biografias é, de certa forma, discutir a história das mentalidades", observa a professora de literatura Clarice Fukelman, que organizou o seminário. O interesse crescente nas biografias, que ultrapassa o mundo dos livros e chega à televisão, ao cinema e a jornais e revistas, sugere uma perspectiva de exemplaridade do gênero, como modelo para constituição do indivíduo e síntese de toda a engrenagem cultural contemporânea. "O sucesso da biografia ainda pode ser duplamente entendido como expressão da globalização, por meio de livros sobre pessoas de sucesso e uma reação à própria globalização, pela busca de modelos de individualidade. Ou, ainda, a virtude da bisbilhotice, como sugere o filósofo americano Emrys Westacott", diz a coordenadora.

As palestras acontecem no Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020. De 1º a 30 (exceto dias 3 e 23), às terças, quartas e quintas, sempre às 18h30. – MAURO TRINDADE

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

POR ALMIR DE FREITAS

OS SEGREDOS QUE RESTARAM

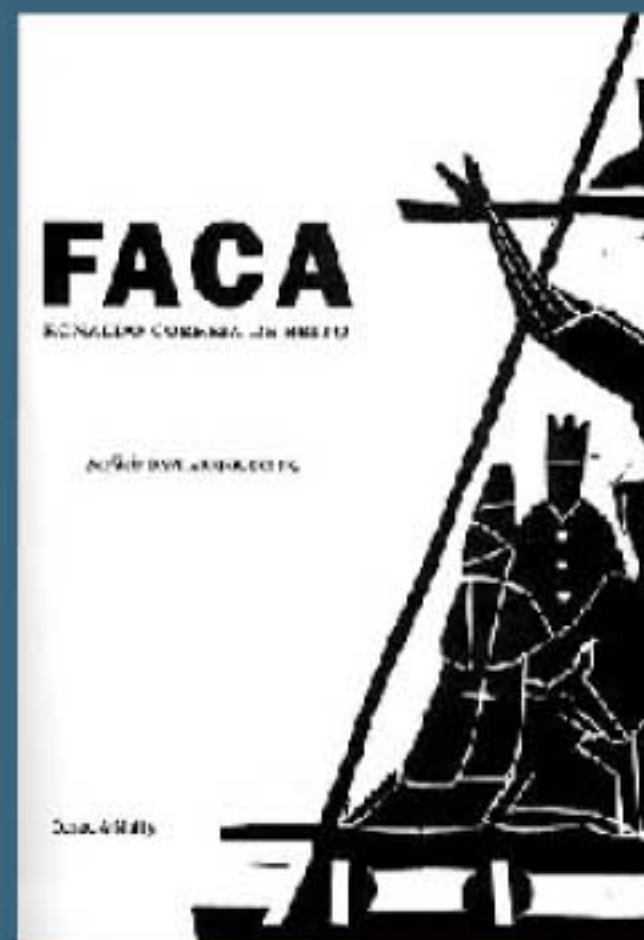
Nos contos de *Faca*, Ronaldo Correia de Brito concilia a tradição regionalista com uma noção de fatalidade que não conhece tempo nem lugar

É aventura temerária aquela do escritor que ainda hoje se atreve a embrenhar-se pelo sertão nordestino seguindo a trilha aberta pela literatura regionalista brasileira. Não porque seja ele território desconhecido, mas justamente pela razão contrária: a antiga *terra ignota* dos modernistas da primeira metade do século 20 já não parece guardar tantos mistérios assim. Já explorado em dúzias de obras, esse universo de geografia inclemente e tradições arcaicas carrega o risco de ser reproduzido segundo velhas e gastas fórmulas, obedecendo a um esquema gravado no imaginário coletivo. Que segredos o fim do mundo pode ainda guardar?

Faca, coletânea de contos do cearense Ronaldo Correia de Brito, é um dos livros que mais se aproximaram de responder a essa pergunta recentemente. E o faz de um modo bastante curioso: na superfície, não há nada nele que surpreenda. Ao longo de suas 11 narrativas, surgem as mesmas situações e personagens que a tradição literária tornou familiares: amores abismados até a morte, honra, traições, emboscadas, vendetas, valentões, bandidos e mulheres virilizadas em um mundo hostil e duro. Não falta nem mesmo, aqui e ali, a musicalidade daquela linguagem de coloquialismos estranhos, mas exatos na expressão de angústias e perigos, com seus "rastros de gemidos e desfeitas", "dolorosos aboios" e "cerrações de unha-de-gato".

Contudo, em cada uma dessas características conhecidas, Brito insere, com o cuidado de quem parece saber que nem tudo pode ser dito, os sinais que apontam para uma realidade que, não importa o quanto se pense decifrada, segue um ritmo que nos escapa. Nos enredos de *Faca*, predomina uma noção de atemporalidade que não é apenas aquela que se entrevê na persistência dos valores de um passado longínquo e na sucessão das horas mortas: ela está, sobretudo, numa espécie de fatalidade essencial, que conduz tudo e a todos ao desaparecimento, ao esquecimento, à morte.

É aí que o escritor encontra a sua singularidade. Em *Faca*, Brito retorna, por exemplo, a um dos arquétipos mais antigos da tragédia: a de que o mal surge no seio da própria família, que, ao fim, é encaminhada para a extinção. Em *Redemunho*, um dos melhores contos do livro, isso surge exemplarmente no confronto entre filho e mãe, os últimos remanescentes de uma família aristocrática: ele, traído pelo irmão; ela, cúmplice do crime. Em *Inácia Leandro*, o embate se dá entre irmão e irmã; em *Cícera Candóia*, entre filha contra a mãe, numa família marcada pelo parricídio. Mesmo em *Faca*, *Mentira de Amor* e *A Escolha*, em que os crimes envolvem, em circunstâncias as mais diversas, marido e mulher, as razões nunca são passionais no sentido habitual: há algo mais perverso – como um destino que não pode ser evitado.

De certo modo, o mundo arcaico de *Faca* funciona como uma espécie de pretexto para voltar a perscrutar aqueles segredos que são próprios do ser humano e independem de época ou de lugar. A *terra ignota* da literatura regionalista é, na verdade, o território dos terrores mais íntimos e antigos do homem – é quando, para se usar uma expressão consagrada, o regional se transforma em universal. Se um escritor como Ronaldo Correia de Brito consegue ao menos se aproximar dessa humanidade primitiva, escapando das armadilhas das fórmulas gastas, seu papel está cumprido. Mesmo que, no fundo, suas histórias sejam sempre tragicamente conhecidas.

Acima, o livro e seu autor: humanidade primitiva e trágica

Faca, de Ronaldo Correia de Brito. Cosac & Naify, 184 págs., R$ 27

FOTO DIVULGAÇÃO

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ALMIR DE FREITAS

TÍTULO	**Estado de Sítio** Civilização Brasileira 194 págs., R$ 24	**Mapas** Companhia das Letras 320 págs., R$ 37	**Os Invictos** ARX 320 págs., R$ 38	**Possessões** Rocco 212 págs., R$ 29	**O Tacão de Ferro** Boitempo 270 págs., R$ 32
AUTOR	**Albert Camus** (1913-1960) nasceu na Argélia, então colônia francesa, e mudou-se mais tarde para Paris. Romancista, ensaísta e dramaturgo, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1957, por obras como *O Estrangeiro*, *A Peste*, *O Mito de Sísifo* e *Calígula*.	Nascido na Somália, em 1945, **Nuruddin Farah** teve de se exilar, em 1979, na Índia, onde estudou Filosofia e Literatura. Entre suas obras estão *Sangue sob o Sol* e *Variações Sobre o Tema de uma Ditadura Africana*. Atualmente vive na África do Sul.	Nascido no Mississippi, **William Faulkner** (1897-1962) é um dos maiores autores do realismo norte-americano. Entre suas obras estão *Enquanto Agonizo*, *O Som e a Fúria* e *Luz em Agosto*. Recebeu o Nobel de Literatura em 1949.	A búlgara **Julia Kristeva** é psicanalista e professora de Lingüística na Universidade de Paris VII. Entre suas obras publicadas no Brasil estão os ensaios *Sol Negro*, *O Feminino e o Sagrado*, *As Novas Doenças da Alma* e os romances *O Velho e os Lobos* e *Os Samurais*.	Socialista de primeira hora, o norte-americano **Jack London** (1876-1916) foi marinheiro, operário, garimpeiro e jornalista, chegando a cobrir a Revolução Mexicana. Entre suas obras estão *Caninos Brancos*, *O Andarilho das Estrelas*, *A Praga Escarlate* e *O Lobo do Mar*.
TEMA	Peça de teatro, dividida em três partes, ambientada em Cádiz, uma cidade litorânea espanhola devastada pela peste, mostrando seu impacto nas autoridades, civis e eclesiásticas, e no homem comum.	Durante a guerra entre a Somália e a Etiópia pela região fronteiriça de Ogaden, o órfão somali Askar é adotado por uma mulher etíope, Misra, que o cria em meio às tradições das duas nações em conflito.	As memórias do sexagenário Lucius Priest que, aos 11 anos, rouba a caminhonete do avô e sai em viagem pelo Mississippi com o motorista da família e um empregado negro.	A jornalista francesa Stéphanie Delacour faz uma investigação paralela à da polícia sobre o assassinato de uma amiga, Gloria Harrison, cujo corpo é encontrado decapitado.	Num futuro distante, quando o socialismo está no poder, historiadores se debruçam sobre o relato de Avis Everhard, personagem de duas sangrentas revoltas de trabalhadores americanos no início do século 20.
POR QUE LER	O livro é uma boa oportunidade de rever o Camus dramaturgo, gênero pelo qual tinha preferência, mas que acabou sendo eclipsado na sua obra pelo grande sucesso de seus romances.	Acompanhando a trajetória de Askar, o romance traça um painel da cultura da Somália, registrando as lendas e as histórias populares transmitidas oralmente pelos somalis.	Publicado em 1962 – mas só agora traduzido no Brasil –, o livro foi o último escrito por Faulkner e lhe rendeu o segundo Prêmio Pulitzer de sua carreira.	A trama policial serve como um exercício das teorias psicanalíticas (principalmente sobre mulheres), que estão em cada detalhe – dos personagens envolvidos até o assassinato em si.	Embora seja um tanto datado, o livro, escrito em 1907, é um curioso exercício de ficção, sustentado pelos temores e esperanças dos socialistas em relação aos caminhos que levariam à revolução.
PRESTE ATENÇÃO	Escrita depois dos horrores da Segunda Guerra Mundial, a peça é um grande tratado simbólico sobre o medo, que era, segundo dizia o autor, a grande marca do século 20.	No papel desempenhado por Misra, por meio da qual o autor pode explorar os dilemas de seu personagem principal, dividido entre o afeto – a tolerância – e o compromisso com o país – a guerra.	Nas diferenças existentes entre a obra anterior do escritor e este romance, em que são usados mais elementos cômicos para narrar as atribulações de Lucius pelas estradas sulistas.	Nas várias citações de escritores, pintores e músicos, além de *análises ligeiras*, que – apesar de um pouco excessivas – não comprometem tanto a fluidez do texto.	No personagem Ernest Everhard, marido de Avis e principal líder dos dois levantes, que funciona como o alter-ego de London, expressando suas posições políticas.
EDIÇÃO	Caprichada, com vários textos adicionais sobre a peça e a montagem de 1948.	Tradução insuspeitada de Paulo Schiller. Bela capa de Angelo Venosa.	A impressão em papel reciclado não fica má, mas causa alguma estranheza na leitura.	O maior problema é a diagramação do texto, com um entrelinhamento apertado demais.	Destaque para o posfácio de Leon Trotsky, que dá a dimensão dos limites e das qualidades do livro.
TRECHO	*"Suas alegrias simples me horrorizam; este país, onde se pretende ser livre sem ser rico, me horroriza. Tenho as prisões, os carrascos, a força e o sangue! Esta cidade será arrasada e, sobre seus escombros, a história vai agonizar no silêncio das sociedades perfeitas. Silêncio, ou arrebento com tudo."* (palavras da Peste, terceira parte, pág. 145)	*"Não é um rio que sobe em Mogadíscio, mas o mar. Começa aqui, o mar. É assim que parece. Azul como no mapa à minha frente, o mar sulcado de ondas nobres, vivas e mortíferas (...). O mar tem seus desígnios, estados de espírito e ardis; oferece dádivas, rouba a vida, nos mostra nossas fraquezas e o lugar dos poros em nossos corpos."* (pág. 210)	*"Havia alguma coisa de sonho em tudo aquilo. Não de pesadelo: apenas de sonho – o quadro pacífico, silencioso, remoto, silvestre, quase primitivo de limo e lama e vegetação selvagem e calor ao qual as próprias mulas, mexendo pacificamente os rabos e afugentando a vida infinita e invisível e inumerável que era na verdade o ar onde nos movíamos e o qual respirávamos (...)."* (pág. 89)	*"Incapaz de vingança, Gloria curvava-se dentro de si mesma, auscultava-se, moída, esmigalhada: da vitalidade oculta que faz as mães, só lhe restavam, em suma, pedaços comprimidos. Como poderia ela ter engendrado um ser como os outros, com todas aquelas feridas no interior? Transmitira a ele essa invisível derrota, presente envenenado."* (pág. 61)	*"(...) preenchíamos as lacunas em nossas fileiras seguindo em frente e, em meio aos problemas da vida e na presença da morte, encontrávamos tempo para rir e amar. Entre nós, havia artistas, cientistas, intelectuais, músicos e poetas; e naquele buraco no chão a cultura era mais refinada e elevada do que nos grandes palácios das cidades maravilhosas dos oligarcas."* (págs. 217-218)

TÍTULO	**O Mensageiro** Nova Alexandria 248 págs., R$ 32	**O Mestre de Esgrima** Companhia das Letras 272 págs., R$ 34	**Os Varões Assinalados** L&PM 544 págs., R$ 24	**A Carne de René** ARX 240 págs., R$ 25	**Céu, Inferno** Editora 34/Duas Cidades 496 págs., R$ 44
AUTOR	**L. P. Hartley** (1895-1972) formou-se em Oxford, depois de uma interrupção de dois anos durante a Primeira Guerra Mundial, quando serviu o Exército britânico. Conheceu o sucesso com a trilogia *The Shrimp and the Anemone*, *The Sixth Heaven* e *Eustace and Hilda*.	**Arturo Pérez-Reverte** nasceu em 1951 em Cartagena, na Espanha, e foi jornalista antes de se dedicar à literatura. Entre suas obras estão *O Quadro Flamengo* e *O Clube Dumas*, este último adaptado para o cinema por Roman Polanski (*O Último Portal*, em português).	**Tabajara Ruas** nasceu em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, em 1942. Em 1971, passou a viver exilado em vários países, só voltando ao Brasil em 1981. Publicou, entre outros, *A Região Submersa* e *Netto Perde sua Alma*, adaptado por ele mesmo para o cinema.	Poeta, dramaturgo e ficcionista, **Virgilio Piñera** (1912-1979) nasceu em Cuba, mas iniciou sua carreira de escritor na Argentina, onde morou entre 1946 e 1958, com o livro de poemas *Las Furias*. No Brasil, apenas foi publicada a coletânea *Contos Frios*.	Nascido em 1936 em São Paulo, **Alfredo Bosi** é um dos maiores críticos literários do país. Professor da USP e editor da revista *Estudos Avançados*, é autor de obras como *História Concisa da Literatura Brasileira*, *O Ser e o Tempo da Poesia* e *Literatura e Resistência*.
TEMA	Em 1900, durante as férias de verão na casa de um amigo em Norfolk, o garoto Leo Colston se apaixona pela bela Marian Maudsley, que quer apenas usá-lo como mensageiro entre ela e um outro rapaz.	No século 19, o professor de esgrima dom Jaime de Astarloa vê seus valores tradicionalistas confrontados com a crise da monarquia espanhola e com o aparecimento da bela e misteriosa Adela de Otero.	Recriação da Revolução Farroupilha (1835-1845), um levante "liberal" que uniu proprietários de terra, criadores de gado e militares gaúchos contra a Regência, que marginalizava o Estado.	Romance satírico em que René é um jovem que herda do pai, Ramón, o comando do movimento rebelde Santa Causa, em favor do consumo do chocolate, proibido pelas autoridades do seu país.	Ensaios de "crítica literária e ideológica", a maioria publicada desde a década de 60 em revistas e jornais, com temas que vão da análise da obra de Graciliano Ramos até o papel dos intelectuais na abordagem de Gramsci.
POR QUE LER	Na trajetória do personagem principal, Hartley compõe um quadro contundente de uma criança que aos poucos vai perdendo a inocência, conhecendo as dores do mundo adulto.	O autor combina com habilidade os aspectos históricos de sua trama com elementos de um thriller policial, criando um romance de leitura fácil sem ser superficial demais.	O romance consegue caracterizar o momento político e militar da época, bem como seus antecedentes, sem se limitar à mera reportagem dos fatos históricos.	Apesar de beirar o simplismo, as alegorias políticas de Piñera têm o mérito de não ocultar o ridículo de nenhum dos lados dessa disputa bizarra e grotesca.	Bosi é uma referência indispensável na área, e suas análises conseguem aliar o rigor, o argumento refinado e a erudição com uma linguagem clara, imune ao jargão acadêmico.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o romance, narrado retrospectivamente pelo protagonista, explora os desvãos da memória, em que o passado aparece como uma realidade difusa, mas não menos marcante.	Nas transformações do mundo encarnadas nos dilemas de Astarloa, em que as noções de honra e lealdade aristocrática dão lugar à política real, com suas disputas pelo poder e pelo sucesso.	Na linguagem utilizada pelo autor, que não economiza nas imagens fortes e nas descrições grandiloqüentes de várias batalhas para construir uma narrativa épica.	No modo como o autor se vale (até na divisão dos capítulos) de uma outra metáfora – a carne – para narrar a trajetória errante e contraditória do protagonista.	Na longa seção dedicada à literatura italiana – uma outra especialidade de Bosi –, que inclui textos sobre Dante, Pirandello, Alberto Moravia e Giovanni Verga, entre outros.
EDIÇÃO	Com alguns problemas graves de revisão. A impressão também não é das melhores.	A tradução, de Eduardo Brandão, teve a assessoria do mestre-de-armas Eduardo Romão Gomes.	O formato de bolso é ingrato para esse número de páginas. A "facilidade" vira dificuldade.	Tradução de Eric Nepomuceno. A capa não é das melhores.	Com textos inéditos em relação à primeira edição, bibliografia e índice onomástico. Boa capa.
TRECHO	*"Aqueles dias iniciais foram um período de impressões flutuantes, sem relação umas com as outras, fazendo pouco sentido, que dirá formando uma história. Há cenas que permanecem comigo – geralmente em tons de luz e sombra, mas às vezes tingidas com cor. Assim, lembro-me do cedro sobre a relva, sua folhagem escura e o brilho da turfa em volta de sua sombra (...)."* (pág. 34)	*"Quando se endireitou novamente, tinha a fisionomia decomposta, os olhos desmedidamente arregalados, porque acabava de dar com o horror a nu. Seu olhar perito não podia se enganar diante de um ferimento como aquele. Luis de Ayala tinha sido morto com um florete, com uma estocada limpa e única na jugular: a estocada dos duzentos escudos."* (págs. 165-166)	*"A bala dispara, o canhão dá um recuo brusco, o barco inimigo é sacudido por comoção violenta. Capote vê a correria no tombadilho, o grande mastro partindo-se e desabando sobre os marujos apavorados. O navio abre fogo com várias bocas simultaneamente. O fortim estremece. Espedaçam-se pedras, a fumaça cega. Há um sanguinolento bolo de cadáveres."* (pág. 342)	*"O grande dilema era se comunicavam a Ramón que seu filho tinha sido expulso da escola ou se apresentavam, na cerimônia, sua carne analfabeta. Esta última opção era impossível: o objetivo da cerimônia era precisamente demonstrar aos pais e professores que os corpos dos novatos estavam perfeitamente dotados para o serviço da dor."* (pág. 85)	*"José Paulo Paes entrava na poesia contemporânea pela estrada real da angústia, do mal-estar que o escritor sensível e esclarecido sente e ressente ao tomar consciência da sua posição de excluído, de 'inútil', de esquerdo, a que restaria apenas exercer o dom de observador irônico."* (trecho do ensaio *O Livro do Alquimista*, págs. 155-156)

OS BASTIDORES DO VIDEOGAME

Do Vietnã a George W. Bush, como as emissoras americanas trataram a guerra. Por Caio Blinder, de Nova York

A invasão aconteceu antes da guerra. Os jornalistas convergiram para Bagdá. Eram 260 repórteres e suas equipes em fevereiro. Peter Arnett – o correspondente da CNN que simbolizou a cobertura de televisão em 1990/91 – lembra que antes do início da primeira Guerra do Golfo Pérsico havia cinco vezes menos jornalistas estrangeiros em Bagdá. Eram menos, mas com muito mais bagagem.

Os velhos satélites de transmissão pesavam 900 quilos e vinham armazenados em 16 caixas. Duas pessoas precisavam de algumas horas para instalar um deles. Hoje a nova versão cabe numa mala, pesa 75 quilos e é instalada instantaneamente. Na primeira Guerra (do Golfo) somente a CNN tinha telefone por satélite para a transmissão de Bagdá. Hoje há uma parafernália tecnológica e muito mais competição. São várias CNNs em ação 25 horas por dia. Quantidade, como sempre, não se traduz necessariamente em mais... Em mais alarido, sem dúvida que se traduz.

Nos dias que antecederam o conflito, os combates eram intensos. Os marechais do noticiário das grandes redes e a infantaria das TVs por assinatura estavam preparados. As vinhetas eram tonitruantes e os logotipos anunciavam o duelo: "Confronto: Iraque", na CNN; "Confronto com Saddam", na MSNBC; "Alvo:

FOTO ANDY HERNANDEZ/PRENSA TRÊS

Cena do bombardeio a Bagdá no primeiro conflito EUA X Iraque: espetáculo asséptico

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

Iraque", na Fox News. Um batalhão de generais de pijama arranjou emprego de analista da marcha dos acontecimentos. Repórteres fizeram cursinho intensivo em campos de treinamento militar. Pareciam recrutas zeros. Na verdade, desde os atentados de 11 de setembro de 2001 o clima é de mobilização permanente na televisão americana. Depois que as torres do World Trade Center foram abaixo, muitos apresentadores de noticiário pregaram um broche com a bandeira americana na lapela.

Todd Gitlin é antenado nessas coisas de imagem, televisão e guerra. Ele foi um dos líderes do movimento estudantil dos anos 60 e dos protestos contra a Guerra do Vietnã. Hoje é professor de Sociologia e Jornalismo na Universidade de Columbia, em Nova York. Sempre alerta. Em entrevista a **BRAVO!**, ele diz que já é possível medir um impacto da cobertura sobre o Iraque. "A televisão criou um senso de inevitabilidade sobre a guerra", observa Gitlin. A coisa mais interessante para cobrir era quando começaria a guerra: "Se a guerra faz sentido ou não, era uma discussão marginal".

Nada mais natural quando se trata de cobertura de guerra na televisão americana. Na expressão de Gitlin, "guerra é o espetáculo entre os espetáculos", ideal para uma era de informação instantânea, de Big Macs e de circo. Mas aqui vai um pouco de informação histórica: ao contrário dos mitos, a cobertura de TV nos primeiros tempos da Guerra do Vietnã tinha um pique pra-frente-marines mais intenso do que agora. A mídia americana leva tempo para refrear o seu entusiasmo patriótico.

Somente em fevereiro de 1966, 18 meses após o Congresso ter votado quase que de forma unânime por uma guerra ilimitada no Sudeste Asiático, as redes de televisão transmitiram um debate significativo sobre o tema. Até a Ofensiva do Tet, em 1968, no máximo havia questões sobre se a guerra era efetiva. Claro que à sala de jantar da família americana chegavam imagens horrendas, mas ainda não se questionava a moralidade da guerra. Aquela ofensiva comunista, no entanto, desintegrou o otimismo do governo americano sobre a marcha da guerra e alterou o curso da cobertura de televisão, que foi ficando cada vez mais cética sobre a palavra oficial.

Por três minutos, em fevereiro de 1968, Walter Cronkite, um ícone do jornalismo americano, deixou de ser um âncora de televisão para virar o barco com o seu comentário editorializado no "jornal nacional" da rede CBS. Cronkite agora era a voz de uma nova América. E disse: "A única saída racional será negociar não como vitoriosos, mas como um povo honrado que cumpre suas promessas de defender a democracia e fez o melhor que pôde". Cronkite fez a cabeça da família americana, mas ainda foram necessários quatro anos para que sua voz fosse ouvida pela Casa Branca e a vietnamização da guerra se completasse.

O Vietnã foi a última guerra americana em que o Pentágono reconheceu o direito dos repórteres de trabalhar com independência onde as tropas atuavam. Hoje, com toda a parafernália tecnológica e a capacidade de transmitir informação instantânea, os repórteres de televisão têm um acesso mais restrito. Na mais recente Guerra do Afeganistão, as câmeras quase não puderam acompanhar as hostilidades.

Uma das imagens mais famosas do Vietnã é a foto de 1972 da garota nua gritando enquanto corre de um ataque de napalm. A resposta da opinião pública americana diante da carnificina foi visceral. Da primeira Guerra (do Golfo), quase 20 anos mais tarde, uma imagem dominante na televisão foi a figura imponente do general Norman Schwarzkopf, apontando um mapa. A diferença nas imagens reflete o acesso. O Pentágono agora conduz os repórteres, controla os seus movimentos e assim tenta controlar a opinião pública. E tudo isso quando um repórter vai para o campo de batalha munido de armas

Na pág. oposta, a Guerra da Somália; abaixo, a célebre foto de 1972, no Vietnã: coberturas que mudaram a opinião pública

FOTO HUYNH CONG UT/PRENSA TR

poderosíssimas como o telefone celular. Ironicamente, em uma prova de autoconfiança sobre o curso dos acontecimentos no Iraque 2003, o Pentágono decidiu levar repórteres, inclusive estrangeiros, para o front, um acesso que não se via desde o Vietnã. Vale até para a Al-Jazeera.

É uma promessa que contrasta com o grande exercício de controle na pequena Guerra de Granada, em 1983. O quase completo blecaute de notícias na invasão da ilha caribenha permitiu que o Pentágono não reconhecesse baixas provocadas por "fogo amigo", o bombardeio não deliberado de um hospital e o vexame de usar mapas turísticos para orientar a tropa.

Abaixo, a ultracensurada ofensiva contra o Afeganistão; na página oposta, as imagens idealizadas de Saddam e Bush: o oficialismo que as emissoras tentam superar

Na invasão do Panamá, em 1989, havia pela primeira vez o *pool* de jornalistas acompanhando os combates, mas ele só foi ativado quando a intensidade da luta se arrefecera, e os repórteres só puderam fazer um relato parcial da operação.

Na primeira Guerra (do Golfo) houve momentos iniciais memoráveis. Peter Arnett e o pessoal da CNN conseguiram transmitir do quarto 906 do hotel Al-Rasheed, em Bagdá, o "espetáculo" do primeiro bombardeio americano. Mas depois vieram os esforços redobrados de controle e manipulação da mídia tanto pelo regime de Saddam Hussein quanto pelo Pentágono. Para o espectador americano havia confusão entre operações genuínas e videogames. As redes de TV dependiam em excesso de imagens oficiais que saudavam as maravilhas do armamento americano. Mais tarde alguns desses sucessos se revelaram falsos, inclusive a precisão dos mísseis de cruzeiro e a eficácia dos bombardeios das plataformas de mísseis iraquianos Scud.

FOTO AFP

FOTOS KEYSTONE

Curiosamente, em meio a esta guerra asséptica estilo videogame, a televisão americana quer estar perto da ação, mas sem levar para a família americana as imagens das piores atrocidades. Um visual intenso, mas light, é sempre melhor do que um debate complexo sobre as maquinações da guerra. O ritmo da cobertura é mais militar do que político.

A televisão européia está mais à vontade para mostrar os danos colaterais na guerra. Isso, porém, não significa uma influência tão profunda na política externa como se imagina. O veterano jornalista inglês Nik Gowing fez um estudo na Universidade de Harvard sobre as interações entre cobertura de televisão e guinadas políticas nas crises dos Bálcãs, Somália e Ruanda nos anos 90. E a conclusão foi a de que imagens de cadáveres em valas comuns ou crianças morrendo de fome podem criar pânico, forçar missões humanitárias e alterar táticas, mas raramente afetam a estratégia. Em geral, imagens aterradoras geram pseudodecisões e pseudoações. Como no caso de Ruanda, em que governos ocidentais resistiram ativamente a intervir apesar do fluxo horrível, durante 12 semanas, de imagens na televisão de genocídio tribal.

Nik Gowing aponta a Somália como um exemplo de impacto das imagens de televisão nas decisões políticas. Em outubro de 1993, cenas macabras do cadáver nu de um soldado americano sendo arrastado pelas ruas de Mogadíscio contribuíram para a comoção da opinião pública nos Estados Unidos e as pressões para que o governo Clinton retirasse as suas tropas da Somália.

E no Iraque? Andrew Heyward, diretor de jornalismo da rede CBS (aquela de Walter Cronkite), prometia em março que seus repórteres não seriam porta-estandartes do Pentágono. Ele dizia que a cobertura seria "precisa e justa, acho possível ser jornalista e patriota ao mesmo tempo. Vamos torcer para que os Estados Unidos ganhem com o menor número possível de baixas".

Todd Gitlin arremata brincando com uma variação da frase clássica de Carl von Clausewitz: desde que haja poucas baixas americanas, o espetáculo da cobertura de guerra será continuação do esporte por outros meios. ❚

NOTAS

No mundo da paranóia

A idéia da conspiração, que alimenta fantasias sobre o conflito do Iraque e a história moderna, é matéria-prima das séries de TV. Por Fábio Santos

Teorias de conspiração sempre foram algo popular, uma forma muito comum de entender o mundo. Hoje andam ainda mais em alta e, claro, não poderiam deixar de ser veiculadas também pela TV. Muito em voga é a simplificação, difundida por jornalistas que se querem "críticos", de que a guerra de Bush contra o Iraque não passa de sede por petróleo. Seria, pois, uma conspiração das empresas petroleiras e seus ex-executivos que ocupam a Casa Branca. O outro lado se esforça por nos fazer crer que Saddam Hussein, além de ser um ditador sanguinário, é parte de uma grande conspiração contra o mundo civilizado, da qual também participaria o "terrorismo internacional" – entidade essa também fruto de uma teoria conspiratória que tenta dar objetivos comuns a movimentos tão díspares quanto a Al Qaeda de Osama bin Laden e o Abu Sayyaf das Filipinas.

Essas, porém, são conspirações apresentadas pelos telejornais. Há outras, mais divertidas, mas que, igualmente, ajudam a construir um ambiente algo paranóico. Os seriados americanos exibidos pela TV a cabo são fartos delas. Sua mulher pode ser um *alien*, como acontece com um personagem de *Roswell*, da Warner, ou seu vizinho um dos vampiros perseguidos por *Buffy*, na mesma emissora. O argumento da nova temporada da série *24 Horas*, que a Fox começou a exibir no Brasil em fevereiro, por exemplo, vem bem a calhar para a propaganda de Bush em sua dita "guerra contra o terror", também ela baseada numa visão conspiratória da realidade. Um terrorista islâmico, ligado a um país árabe não identificado, vai explodir uma bomba atômica em Los Angeles. Jack Bauer, ex-agente da misteriosa Counterterrorism Unity, é chamado para resolver o caso. E só tem 24 horas para fazê-lo – uma para cada capítulo. É sucesso garantido nos Estados Unidos.

Além de se aproveitar do pavor instaurado entre os americanos e incentivado pelo governo local depois do 11 de Setembro, a série reforça um padrão de pensamento muito comum entre os que alimentam a crença em conluios maléficos: as instituições não bastam para garantir uma vida segura, pois seus limites são muito estreitos. Se há tramas do mal, precisa haver heróis do bem, ainda que desrespeitem regras e ajam à margem da lei. Essa é a lógica essencial dos teóricos conspiracionistas. Justificar ações, que de outra maneira seriam inaceitáveis, é também uma das funções de tais teorias. A melhor sustentação da tese vem do nazismo, que promoveu o Holocausto apoiado na certeza que tinham os alemães da existência de uma grande cabala judaica para dominar seu país e o mundo.

Kiefer Sutherland em *24 Horas*: lógica anarquista que não acredita nas instituições

FOTO DIVULGAÇÃO

Dentre os personagens de *24 Horas*, a não ser as vítimas, ninguém segue o manual, ninguém é exatamente correto. No primeiro episódio, sugere-se que um repórter desconfiado sobre a origem de um atentado a bomba é seqüestrado por agentes secretos americanos, por ordem do presidente. Faz-se o que é preciso, ninguém vive drama moral. A moral dos heróis, afinal, é sempre superior.

Como em boa parte das teorias conspiratórias, há uma certa paranóia anarquista por trás de vários desses e de outros seriados. Como pensavam os seguidores de Proudhon, para os roteiristas o Estado, mesmo quando busca o "bem", é essencialmente maléfico, capaz de tudo para realizar seus fins – como, por exemplo, o de esconder a existência de *aliens* entre nós, como se esforçava em provar o agente do FBI Fox Mulder, de *Arquivo X*, o mais longevo de todos os complôs televisivos. Ou de criar seres modificados geneticamente, como em *Dark Angel*, também da Fox, que apresenta Max, uma supergarota geneticamente modificada que se rebela contra a instituição militar que a criou, assim como a muitos outros seres. Ou em *La Femme Nikita* (Warner), no qual uma organização secreta também enfrenta terroristas usando todos os métodos disponíveis. Seus agentes estão oficialmente mortos, são como prisioneiros. Assassinam e até mesmo casam com inocentes para executar uma missão.

Ninguém está a salvo da bisbilhotice governamental, justificada pelo nobre propósito de contra-atacar os malfeitores. A minissérie canadense *Haute Surveillance*, exibida pela TV5, usa principalmente imagens de câmeras de sistemas de segurança para enfatizar que, pela Internet, os agentes da ARC, unidade de contraterrorismo não reconhecida oficialmente, podem entrar clandestinamente nos circuitos internos de TV de bancos, estações de trem ou qualquer lugar onde haja uma ameaça. A CIA, claro, fonte de tantas conspirações reais ou não, também é fonte de diversão. De novo, as regras não são suficientes. Em *The Agency* (Sony), há até um diretor que gostaria que tudo se desse sob o império da lei, mas o "espírito de corpo" da agência não permite danos a seus interesses.

As teorias da conspiração fazem tanto sucesso porque, afinal, acredita-se em todo o tipo de conluio. Há pensadores perspicazes que vêem uma grande trama gramsciana para implantar valores esquerdistas na sociedade por meio da mídia, principalmente, e da cultura, de maneira geral. Outros vêem na globalização um plano orquestrado pelos Estados Unidos para dominar o mundo. Na África, muitos, até mesmo governantes, não se convencem com os argumentos da ciência: o vírus da Aids foi criado por laboratórios americanos para conter a população pobre ou, simplesmente, matar negros. Poucos duvidam que John F. Kennedy foi vítima de um complô. O jornalista Anthony Sutton criou uma legião de seguidores depois de "revelar" em seu livro que a União Soviética foi indiretamente armada com tecnologia americana para satisfazer interesses da indústria bélica dos Estados Unidos.

Há muito as conspirações vendem livros. Joseph Conrad, por exemplo, produziu ótima literatura com enredos sobre rocambolescas tramas. Em *O Agente Secreto*, fez um agente duplo britânico explodir uma bomba – e seu cunhado débil mental – em Greenwich para culpar anarquistas russos exilados em Londres. Em boa parte de sua obra, especialmente em *Notas do Subterrâneo*, Dostoiévski dedica-se a analisar – e ridicularizar – o pensamento conspiratório. No cinema, a fé em conspirações tem seu paradigma no filme *Matrix*, no qual a própria realidade é uma grande maquinação de computadores interessados apenas em usar os seres humanos como baterias.

No fundo, teorias de conspiração fazem tanto sucesso porque confortam. São simples de entender. E tal compreensão nos protege de nossa própria fragilidade. Diante do desconhecido ou do que escapa à tosca compreensão, pedaços de realidade – sim, porque, nenhuma teoria nasce inteiramente do nada – servem para construir nossa própria explicação, construir o inimigo contra o qual é necessário estar alerta. Confiar desconfiando. De tudo isso emana uma forte insegurança em relação à política como meio de resolver conflitos humanos, pois não se pode confiar em ninguém, todos podem estar metidos em alguma conspiração. Os militares, o establishment, as grandes corporações, a máfia, qualquer máfia... Todos são uma ameaça.

O melhor a fazer, portanto, é tomar cuidado. Talvez a maior razão para que haja tantas teorias de conspiração é que elas são corretas. Afinal, o fato de alguém ser paranóico não quer dizer que não esteja sendo perseguido...

Rito e cultura

Série britânica exibida no Film & Arts estuda a dança como fenômeno social

Dançando, série de documentários que o canal Film & Arts começa a exibir neste mês, faz um extenso estudo da dança não como manifestação artística, mas como um rito, uma atividade tradicionalmente voltada para expressar costumes e pensamentos. Co-produção britânica de 1993 da BBC dirigida por Geoff Dunlop, o conjunto desses oito capítulos de 60 minutos se propõe primeiramente a ser uma introdução ao estudo da dança e busca em vários países os exemplos mais precisos de sua tese.

Nos quatro primeiros capítulos, sempre exibidos às 21h, a abrangência dos temas se faz necessária para dar conta do alcance que a pesquisa exige. *O Poder da Dança* (dia 3) trata, de certa forma, de seu fascínio inato e primitivo, do que há em comum no balé clássico, no hip hop ou no kabuki. *O Senhor da Dança* (dia 10), das danças sagradas e seculares, de que o cristianismo e o hinduísmo se valeriam no exercício da adoração. *Dança Social e Sexual* (dia 17), de valores e funções da dança tida como refinada ou sensual, comparando o que se dá em Marrocos, nos Estados Unidos e nas Ilhas Cook. *Dança na Corte* (dia 24), da relação de algumas companhias com o poder real.

Com os artistas que são apresentados nos programas, como Twyla Tharp, George Balanchine, Katherine Dunham, o intérprete do kabuki Ichikawa Ennosuke, a série ganha também relevância pelo que esses nomes representam para a história contemporânea da dança. É notável também, insiste-se, o material recolhido para a produção de *Dançando*, ao longo de seis anos de extenso trabalho. Os outros quatro programas (*Novos Mundos, Novas Formas; O Individual e a Tradição; Centro de Dança* e *Dançando em um Mundo*) serão exibidos em maio. – HELIO PONCIANO

Acima e à direita, diferentes culturas e uma mesma linguagem: expressão do pensamento

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MAURO TRINDADE

SÓ O AMOR CONSTRÓI

Longe da crítica social e do retrato das dificuldades da metrópole, *Mulheres Apaixonadas* aposta nos recursos mais tradicionais do folhetim

Folhetim é, antes de tudo, ação e suspensão da ação mantida até o capítulo seguinte. *Mulheres Apaixonadas*, de Manoel Carlos, segue a regra com perfeição e oferece uma surpreendente variedade de acontecimentos. Desde o começo, o autor utilizou todo seu arsenal de torpezas, bondades, escândalos, tragédias e abnegações capazes de manter os telespectadores atentos até as cenas do próximo capítulo.

Nesse sentido, é uma obra-prima do exagero, de um disparate quase rabelaisiano. O que acontece na novela parece não ter limites. O escritor maneja com habilidade uma inverossímil quantidade de acontecimentos que, na vida real, levariam qualquer um ao infarto. Toda a ação se concentra na Zona Sul carioca, mais especificamente o bairro do Leblon, no qual o escritor vive há mais de 30 anos e do qual fez o microcosmo em que sempre se desenrolam suas novelas. Como é um bairro com moradores de alto poder aquisitivo, até mesmo os personagens do chamado "núcleo pobre" apresentam uma condição de vida invejável. A Raquel de Helena Ranaldi, uma jovem professora de educação física, mora em um apartamento que poucos donos de academia poderiam ter, enquanto outros personagens "em dificuldades" também vivem em grande estilo.

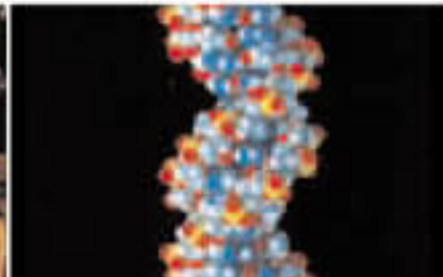
Ex-ator, diretor e produtor, o paulistano Manoel Carlos esteve à frente de grandes sucessos da TV, como o humorístico *A Família Trapo* e os musicais *Esta Noite se Improvisa* e *O Fino da Bossa*. É autor de novelas até hoje lembradas, especialmente *Baila Comigo*, além das recentes *Laços de Família* e *Por Amor*. Hoje é um cronista do cotidiano carioca no que este tem de melhor. Longe da crítica social e do retrato mais realista das dificuldades da metrópole, o escritor explora a beleza indiscutível da cidade e o jeito de viver de seus habitantes. Em *Mulheres Apaixonadas*, nesse sentido, o que aconteceu até o momento não aponta para maiores novidades. No centro da história está Helena (Christiane Torloni), que conquistou independência financeira e sucesso profissional, mas que não está satisfeita com sua vida pessoal. Ao seu lado, outras mulheres vivem seus desacertos emocionais e triângulos amorosos. É algo de que nenhum autor de novela irá abrir mão, um recurso tão simples e eficiente quanto o abrir e fechar de portas erradas do vaudeville. *Mulheres Apaixonadas* é uma obra escrita com competência e segurança, que irá dividir as bonitas imagens do Rio com pequenos dramas domésticos e algumas surpresas e revelações, chamarizes de audiência.

Boa parte delas, claro, estará centrada nos relacionamentos amorosos, com as queixas, angústias e ansiedades das mulheres diante da vida, do casamento e das possibilidades de novos *affaires* ou da solidão. É uma novela que vai, insistentemente, "discutir a relação" e – os capítulos até aqui deram provas disso – não apenas sob a ótica das mulheres. O músico Téo, bem defendido por Tony Ramos, promete ser o arauto das posições masculinas, e, como sempre e mais uma vez, se fará a primazia do amor: entre velhos e moços – Lorena (Suzana Vieira) e seu empregado (Rafael Calomeni) –, ricos e pobres, padres e pecadoras. Cinqüenta e dois anos após o primeiro beijo na TV, candidamente trocado de lábios fechados por Walter Foster e Vida Alves, paixões e romances continuam no ar. Na engenharia dos folhetins, ainda, só eles constroem.

FOTO RENATO ROCHA MIRANDA/TV GLOBO

Carolina Dieckmann e Erik Marmo em cena da novela: cinqüenta e dois anos após o primeiro beijo na TV, os romances continuam no ar

Mulheres Apaixonadas, de Manoel Carlos. Direção de Ricardo Waddington. Com Christiane Torloni, Tony Ramos, Maria Padilha, José Mayer e Suzana Vieira. Globo, diariamente, 20h30

A PROGRAMAÇÃO DE ABRIL NA SELEÇÃO DE BRAVO!*

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

	Leni Riefenstahl, A Deusa Imperfeita	O Vagabundo e o Ditador	Ciclo Michael Caine	Björk	Ópera
O QUE	**Leni Riefenstahl, A Deusa Imperfeita**	**O Vagabundo e o Ditador**	**Ciclo Michael Caine**	**Björk**	**Ópera**
CANAL E HORA	Cinemax. Dia 4, às 22h. Reapresentação: dias 13, às 7h30, e 23, às 23h45.	GNT. Dia 16, às 23h20. Reapresentação: dia 17, às 5h, 11h e 17h.	Film & Arts. Dias 1, 8, 15, 22, 29, às 22h.	Eurochannel. Dias 13 e 20, às 21h.	Film & Arts. Dias 5, 12, 19, 26, às 21h.
TRATA-SE DE	Documentário de 1993, com 3 horas de duração e dirigido por Ray Müller, sobre a cineasta alemã **Leni Riefenstahl** (nascida em 1902; *foto*). Premiado no Festival de Cinema de Sundance, o programa explora a longa carreira da artista, que se dedicou também à fotografia.	Documentário de uma hora de duração dirigido por Kevin Brownlow e Michael Kloft sobre o filme **O Grande Ditador** (1940; *foto*), de Charles Chaplin, e a vida deste cineasta e a de Adolf Hitler. O programa busca acompanhar a trajetória dos dois personagens e apontar semelhanças, como os problemas que ambos enfrentaram na juventude.	Filmes protagonizados pelo ator inglês **Michael Caine** (*foto*). São exibidos: 1) *O Quarto Protocolo* (1987), de John Mackenzie (dia 1); 2) *Sangue e Vinho* (1997), de Bob Rafelson (dia 8); 3) *O Xeque-Mate* (1983), de *Terence Young* (dia 15); 4) *Expresso para Pequim* (1995), de George Mihalka (dia 22); 5) *Meia-Noite em Moscou* (1995), de Douglas Jackson (dia 29).	Dois programas especiais da seção Euromusic sobre a cantora e compositora islandesa **Björk** (*foto*). São apresentados um documentário (*Inside Björk*, dia 13) com cenas de show e entrevistas e o concerto gravado no Royal Albert Hall (*Björk at the Royal Albert Hall*, dia 20).	Ciclo de óperas gravadas em apresentações encenadas ou em forma de concerto. São exibidas: 1) *Eco e Narciso*, de Christopher Gluck (dia 5); 2) *Lakmé*, de Léo Delibes (dia 12); 3) **Os Contos de Hoffman** (*foto*), de Jacques Offenbach (dia 19); 4) *Pelléas e Mélisande* (1995), de Claude Debussy (dia 26).
POR QUE VER	As obras de Riefenstahl que tratam do partido nazista ou do povo alemão motivam polêmica em torno do caráter dessas obras, que, para alguns, transitam meramente no campo da arte e do documentário, e, para outros, no da propaganda política. Este documentário explora a obsessão da cineasta pela grandiloqüência e a perfeição.	Bem-recebido nos Festivais Internacional de Berlim e do Rio BR de Cinema do ano passado, *O Vagabundo e o Ditador* é mais uma obra cuidadosa dedicada a estudar Charles Chaplin feita pelo historiador britânico Kevin Brownlow, autor do documentário *Chaplin que Ninguém Viu* e da série para TV *O Chaplin Desconhecido*.	Pela atuação de Caine, em fase de plena maturidade e diante de papéis que, para escapar ao raso e ao previsível, exigem a superação do estereótipo em que se pode recair facilmente. Os personagens que ele interpreta e aqueles com quem contracena interessam sobretudo pela, digamos, visão da história que se constrói nesta seleção.	Pela grande expressão de Björk no cenário da música pop atual. Depois de se destacar nas bandas de que participou nos anos 80, como o Sugarcubes, seguiu carreira-solo nos anos 90 e se consagrou com os álbuns *Debut*, *Soul II Soul* e *Homogenic*, sendo este uma obra experimental bem-acabada de combinação de estilos musicais.	Pela seleção, que oferece uma rica amostra de obras que não figuram no repertório tradicionalmente mais encenado. É uma boa oportunidade para tomar contato com criações tão diversas no cenário lírico, produzidas pelos melhores intérpretes e teatros do mundo.
PRESTE ATENÇÃO	Nas cenas das obras de Riefenstahl que justamente criam a dualidade entre arte e política, como *Triunfo da Vontade* (1934) e *Olympia* (1938). E nas outras atividades que desenvolveu, como fotógrafa etnográfica na África e mergulhadora em vários continentes.	Nos bastidores de gravação de *O Grande Ditador* e nas cenas inéditas que o documentário recupera, como o desfecho diferente da edição final, em que os soldados alemães abandonam as armas e dão início a um número musical.	Na maneira como estes filmes tratam da guerra fria, tema que até há pouco tempo o cinema explorava com freqüência. Em *O Quarto Protocolo*, *Meia-Noite em Moscou* e *O Xeque-Mate*, é interessante notar como o serviço de inteligência russo é retratado por Hollywood e as implicações disso.	Se o programa consegue abranger o ecletismo e a virtuosidade de Björk – tanto como cantora quanto como a grande atriz de *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier.	Na ousada montagem de *Os Contos de Hoffman*, que é encenada num manicômio e conta com a atuação de Barbara Hendricks, e na mudança de ambientação neste *Pelléas e Mélisande*, que se passa no início do século 20, e não na Idade Média. E nas implicações dramáticas dessas soluções cênicas.
PARA DESFRUTAR	De Rainer Rother, em inglês, o livro *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius* (ed. Continuum Pub Group, 262 págs.). Em vídeo, *Triunfo da Vontade* (1934), filmagem do congresso do partido nazista em Nuremberg. Além da autobiografia, lançada em 2000, *Cinco Vidas* (Taschen do Brasil, R$ 138).	Em cartaz, a cópia restaurada de *O Grande Ditador*. A biografia *Chaplin – Contraditório Vagabundo* (Ática, 512 págs., R$ 34,90), de Joyce Milton, que procura investir seu texto em temas como política e escândalos que envolviam o cineasta.	Em cartaz, o filme *O Americano Tranqüilo*, de Philip Noyce, pelo qual Caine concorreu ao Oscar de Melhor Ator neste ano. Em vídeo, *Hannah e Suas Irmãs* (1986), de Woody Allen, e *Vestida Para Matar* (1980), de Brian De Palma.	Os CDs da cantora *Björk Homogenic* e *Vespertine* (Universal Music). Em DVD, a apresentação ao vivo na MTV *Unplugged & Live* (Universal Video). E o filme, em vídeo ou DVD, *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier, pelo qual Björk recebeu o prêmio de Melhor Atriz em Cannes em 2000.	Em DVD (Deutsche Grammophon), *Pelléas e Mélisande* sob regência de Pierre Boulez e direção cênica de Peter Stein, gravada na Welsh National Opera, na Inglaterra, em 1992. Com Alison Hagley (Mélisande), Donald Maxwell (Golaud), Kenneth Cox (Arkel), Penélope Walker (Geneviève) e Samuel Burkey (Yniold).

	Al-Jazeera: A Nova Voz dos Árabes	Carandiru	Ciclo Festival do Recife	DNA: O Preço da Evolução	Semana das Múmias
O QUE	**Al-Jazeera: A Nova Voz dos Árabes**	**Carandiru**	**Ciclo Festival do Recife**	**DNA: O Preço da Evolução**	**Semana das Múmias**
CANAL E HORA	GNT. Dia 7, às 23h20. Reapresentação: dia 8, às 5h, 11h e 17h.	GNT. Dia 10, às 23h20. Reapresentação: dia 11, às 5h, 11h e 17h.	Canal Brasil. De 14 a 19, às 23h; de 21 a 23, às 21h e às 23h; 24 e 25, às 20h30, às 21h e às 23h; 26, às 17h30; 27, às 20h30; de 28/4 a 1/5, às 20h30 e às 23h; dias 2 e 5/5, às 20h30.	Discovery Channel. Dia 13, às 21h (episódio 1) e às 22h (episódio 2).	Discovery Channel. Do dia 21 ao 27, às 22h.
TRATA-SE DE	Especial sobre o canal de TV jornalístico **Al-Jazeera** (*na foto, cena de um dos programas*), do Qatar, produzido pela emissora franco-alemã Arte e dirigido por Tewfik Hakem, articulista do jornal *Le Monde*. O documentário retrata o fenômeno midiático que constitui a emissora hoje.	Documentário dirigido por Rita Buzzar que aborda os 46 anos da história do presídio do Carandiru, em São Paulo, desde a construção, em 1956, até a demolição de seus nove pavilhões, no ano passado. Além de entrevistas com o cineasta Hector Babenco e o médico Drauzio Varella (*veja nesta edição matéria sobre o filme que o primeiro fez baseado no livro do segundo*), conta com depoimentos de ex-detentos e parentes.	Ciclo de longas e curtas-metragens que foram premiados nas edições do Festival de Cinema do Recife. Além do destaque que o canal oferece a **Através da Janela** (1999; *foto*), de Tata Amaral (dias 19 e 21), a programação inclui, entre outros filmes, episódios de *Assombrações do Recife Velho* (2001), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Hans Staden* (1999) e *No Coração dos Deuses* (1999).	Dois episódios de uma hora de duração cada um sobre a descoberta do DNA há 50 anos e as transformações que o fato traria para diversos campos da ciência. O primeiro programa estuda a polêmica criada pelo impasse entre a cura de doenças antes mesmo do nascimento e as implicações éticas dessa intervenção. O segundo, as controvérsias sobre a clonagem humana.	Série de sete programas sobre o encontro de múmias em expedições arqueológicas realizadas em diferentes continentes: 1) *Múmias Negras* (dia 21); 2) *Oásis das Múmias* (dia 22); 3) *Automumificação* (dia 23); 4) *Mistério das Múmias do Alasca* (dia 24); 5) *A Maldição da Múmia* (dia 25); 6) *Múmias da Selva* (dia 26); 7) *O Mistério da Múmia Persa* (dia 27).
POR QUE VER	O documentário mostra as oposições que a aliança internacional contra o terrorismo criou entre o Ocidente e o mundo árabe. Ao veicular os vídeos com declarações do terrorista Osama bin Laden, o Al-Jazeera passaria a ver a pressão americana ameaçar sua liberdade de expressão (*veja matéria sobre guerra e TV nesta edição*).	Com as atenções voltadas para a onda crescente de violência, este documentário está na ordem do dia por recuperar toda a história de uma casa de detenção que, desde a inauguração, cresceu em número de pavilhões, enquanto viu também os riscos de surgimento de organizações criminosas com poder de comandar dentro e fora do presídio.	A tradição do Festival do Recife – cuja sétima edição se dá de 24 a 30 deste mês e tem cobertura do Canal Brasil nos boletins desta programação (dias 25, às 20h30; 26, às 17h30; de 27/4 a 2/5, às 20h30) – é recuperada nesta seleção de obras significativas do cinema brasileiro da última década, que representam a seriedade da mostra.	Pelo tema e os avanços que a genética tem trazido para a sociedade. Os episódios contêm entrevistas com os mais importantes especialistas na área, que analisam os prós e os contras do crescente domínio da genética.	Trata-se de uma boa oportunidade para desfazer a idéia comum que associa exclusivamente a figura da múmia ao Egito. Na região do norte da Líbia, em montanhas no norte do Japão, nas Ilhas Aleutianas do Alasca, na antiga Pérsia, na ilha filipina de Luzon, as descobertas revelam diferentes métodos e finalidades da mumificação.
PRESTE ATENÇÃO	Na projeção internacional que o Al-Jazeera teve depois dos atentados de 11 de setembro e no papel que o canal desempenha nos países árabes. Por estar inserido numa sociedade de regras rígidas e limitadoras para as mulheres, é curioso notar o sucesso de duas jornalistas do canal apresentadas pelo documentário.	Nas declarações de Drauzio Varella e Hector Babenco. A experiência de Varella, que conviveu com os presidiários e conheceu a estrutura e as organizações internas, e o retrato que Babenco fez do presídio em seu novo filme aumentam o interesse pelos seus depoimentos.	Na produção do cinema pernambucano e nordestino, retratada no especial *Cinema na Terra do Sol* (dia 27, às 20h30). E no balanço crítico que se pretende fazer sobre a mostra deste ano (dia 2/5, às 20h30).	No drama do casal Berkowitz, que recorreu ao pré-implante genético para evitar a morte de um segundo filho. Na família Nash, que usou a mesma tecnologia para livrar um filho de uma doença e torná-lo doador perfeito para a irmã (episódio 1). E nos recursos voltados para o transplante com o auxílio da genética (episódio 2).	Nas crianças mumificadas em negro na Líbia (dia 21); na descoberta de múmias romanas no Egito (dia 22); na história dos monges que se mumificaram ainda durante a vida; nas explicações científicas do egiptologista Joann Fletcher para a chamada "maldição da múmia" (dia 25).
PARA DESFRUTAR	Em vídeo e DVD, filmes que discutem a manipulação midiática de situações de guerra: *Mera Coincidência*, de David Mamet, é um dos melhores exemplos dessa linhagem.	O filme *Carandiru*, de Hector Babenco, que estréia neste mês (*na foto, o rapper Sabotage, que integrou o elenco*). E o livro em que a produção se baseia, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella (Cia. das Letras, 368 págs., R$ 33), fruto do trabalho do autor como médico voluntário na casa de detenção.	Obras que tratam do panorama do cinema brasileiro recente: *O Cinema Brasileiro nos Anos 90* (ITC, 216 págs., R$ 20), de Guido Bilharinho, e *O Cinema Brasileiro Moderno* (Paz e Terra, 156 págs., R$ 4,50).	Um bom livro para a introdução nesse tema é *DNA: Segredos e Mistérios* (Sarvier, 276 págs., R$ 78), de Solange Bento Farah, que trata de modo didático, mas não simplista, sobre a tecnologia e a indústria do DNA.	Livros que tratam da influência da cultura e da história do Egito antigo, como *Legado do Egito* (Imago, 548 págs., R$ 44), de J. R. Harris; *Símbolos e Mitos do Antigo Egito* (Hemus, 272 págs., R$ 32), e *O Egito no Tempo de Ramsés* (Cia. das Letras, 368 págs.).

FOTOS DIVULGAÇÃO

Paulo Autran (em primeiro plano) e o autor Mario Viana: entusiasmo do diretor com a atual linhagem da comediografia

FOTOS HEIN NUSSAN

O VELHO, ESPELHO DO NOVO

O veterano Paulo Autran dirige *Vestir o Pai*, peça de Mario Viana, um dos integrantes da recente geração de dramaturgos brasileiros

Por Marici Salomão

Há cada vez mais peças de novos autores brasileiros sendo montadas por um time de atores veteranos. Se os exemplos ainda não constituem um fenômeno, reforçam os primeiros efeitos das injeções de estímulo que a dramaturgia nacional vem recebendo. Um dos carros-chefes desse movimento foi a Mostra de Dramaturgia do Sesi, em São Paulo, no ano passado, em que o ator Renato Borghi atuou em 15 peças de 16 dramaturgos da geração 90. No Rio de Janeiro, também em 2002, a atriz Marília Pêra encabeçou a montagem de *A Filha da...*, texto vencedor do 1º Concurso de Textos Inéditos do Ministério da Cultura (edição 2000), do paulista radicado em Santa Catarina, Carlos Eduardo Silva. São fatos que vão se tornando menos raros.

Quem agora coloca sua assinatura no novo capítulo da dramaturgia brasileira é o ator Paulo Autran, de 80 anos. Famoso pelos grandes personagens que já representou no teatro e na televisão, leu, aprovou e resolveu dirigir um texto inédito e premiado em dois concursos nacionais de dramaturgia. *Vestir o Pai*, do dramaturgo Mario Viana, de 42 anos, de São Paulo, representa mais que uma parceria entre a tradição do melhor teatro brasileiro e a nova dramaturgia que se avizinha: promete enfatizar o trabalho de um autor da geração dos anos 90 inscrito na linha da comediografia, gênero ainda pouco representativo entre os novos autores. "O texto de Viana me entusiasmou muito. É uma comédia amarga, mas hilariante e inteligente, que tece uma observação cruel e irônica sobre relacionamentos familiares", diz Autran.

O ator, que em 54 anos de carreira já levou à cena os clássicos mais importantes da dramaturgia mundial, de Shakespeare a João Cabral de Melo Neto, sempre se sentiu estimulado a ler peças de novos autores. Aliás, em 1999, ele dirigiu o bem-sucedido monólogo *Pai*, escrito pela atriz Cristina Mutarelli e protagonizado por Bete Coelho. Paulo Autran lembra que foi a companhia formada por ele, Tônia Carrero e Adolfo Celi uma das primeiras a realizar concursos nacionais de dramaturgia, nos idos da década de 50. "Os concursos lançaram Osman Lins, com *Lisbela e o Prisioneiro*, e A. C. Carvalho, com *Olho Mecânico*. Ambas foram montadas", recorda. "Mas a maioria dos textos que líamos era muito fraca, alguns nem eram peças, mas contos ou scripts para cinema. Outros, folhetins do século 19, verdadeiros ramerrões de coisas antigas. A dramaturgia caminha muito melhor hoje, sem dúvida."

Mesmo com a boa estrela auferida pelos prêmios (Concurso de Dramaturgia da Secretaria de Cultura do Estado de S. Paulo e Prêmio Carlos Carvalho da Prefeitura de Porto Alegre), *Vestir o Pai* chegou às mãos de Paulo Autran por um caminho diferente do habitual. Sem contar com a ajuda de divulgação dos livros normalmente editados pelos concursos, Viana, que é jornalista, conta ter tomado coragem para bancar o "cara-de-pau" ao final de uma entrevista com o ator de *Visitando o Senhor Green* e *Variações Enigmáticas*:

– Paulo, eu escrevo para teatro. Você teria interesse em ler uma comédia minha?

"Eu só queria ouvir uma crítica. Nunca imaginei que ele pudesse querer montá-la", diz o autor paulistano, filho de pais pernambucanos, que começou a estudar dramaturgia com um dos mais importantes dramaturgos em atividade no Brasil, nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade. Foi também com Luís Alberto de Abreu que o discípulo pôde se aperfeiçoar no gênero com o qual nutre grande afinidade: a comédia. Mas se Abreu enveredou pela senda da comédia popular, o "filho de Abreu" - como o crítico e dramaturgo Aimar Labaki nomeia os discípulos dos anos 90 do autor de *Bella Ciao*, de *O Livro de Jó* e do repertório da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes - partiu para a construção de um tipo de humor mais urbano, que tange os desejos, as neuroses e paranóias dos habitantes de uma grande cidade. Sua estréia foi com *Ifigônia*, escrita em 1993 para

as atrizes Rosi Campos e Zezeh Barbosa. E as mais recentes foram encenadas pelo grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões (*Mistérios Gulosos, Um Chopes, Dois Pastel e uma Porção de Bobagem* e *Pantagruel*), unindo o lado jocoso e divertido da modernidade com a escatologia arquetípica da commedia dell'arte e de Rabelais. Mario confessa ter levado um susto quando o produtor de Autran telefonou-lhe para contar a novidade: "Não sonhava tão alto". Diga-se de passagem, Paulo Autran é um verdadeiro especialista na arte de dirigir comédias. Trafegou pelo bulevar, pela comédia de costumes e pelo vaudeville - lembrando que adquiriu muita experiência no início da carreira, interpretando a comediografia estrangeira e nacional montada pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). "Mas *Vestir o Pai* não se aproxima de nenhuma dessas formas cômicas. A graça dessa peça está na sinceridade total de como encarar a hipocrisia cotidiana de cada membro da família", explica o veterano ator.

O êxito de Viana contrasta com as dificuldades de muitos bons dramaturgos na história mais recente do país. Há uma versão histórica para o fato: os anos 50 — que representaram um *boom* na dramaturgia nacional e viram surgir nada menos que os nomes mais importantes que perduram até hoje, de Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto a Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, passando por Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho e, pouco depois, Plínio Marcos — foram seguidos por duas décadas bem marcadas pelo dínamo do teatro coletivo. Os membros do grupo assinavam o texto, e o dramaturgo, que era um, se transformou em vários — com exceções, como é o caso de José Vicente, Consuelo de Castro, Luís Alberto de Abreu e Alcides Nogueira.

O dramaturgo atravessou a cena dos anos 80 igualmente sem grande força, quando o poder autoral passou às mãos do diretor-autor, que escrevia ou adaptava os próprios textos. Mas os anos 90 começaram prenunciando um vigor que estouraria na necessidade de recuperar o papel do dramaturgo. Nessa época, novos autores, como Mário Bortolotto e Samir Yazbek, sem uma ponte estabelecida com o staff teatral, produziram e encenaram as próprias peças. No melhor estilo "cara e coragem".

Capítulo importante dessa história, *Vestir o Pai* estréia no dia 24, para convidados, com Karin Rodrigues, Leona Cavalli e Otávio Martins no elenco. A peça, apesar de ser uma comédia, parte de um dado dramático: um pai é retirado em coma do hospital pela esposa Alzira (Karin) para morrer em casa. Os filhos Regina (Leona) e Júnior (Otávio Martins) revezam-se com a mãe nos cuidados ao moribundo, como trocar-lhe as fraldas, aliviar-lhe os pruridos, escolher previamente a vestimenta que ele usará no enterro. O problema é que a morte anunciada não acontece no tempo esperado e seu adiamento recrudesce a tensão entre eles até que a máscara hipócrita de cada um comece a baixar. Vêm à tona não só o verdadeiro caráter do velho pai, mas também os interesses individualistas e mesquinhos de cada familiar.

No palco, um outro encontro feliz de duas gerações. Karin Rodrigues, aos 67 anos, contracena com Leona Cavalli (*Um Bonde Chamado Desejo*), de 30 anos, e Otávio Martins, de 32 (ex-ator da Cia. Do Latão). "Não existem gerações diferentes, existem pessoas diferentes", diz Karin, que protagonizou mais recentemente a comédia *Dia das Mães*. Leona confirma essa proximidade com Karin, além da oposição habitual entre juventude e experiência: "O que não falta nela é vitalidade".

Entre os trabalhos de mesa (leituras e análise do texto) e a chegada ao palco, a peça sofreu, em um ano de trabalho, cortes e alterações. Há dramaturgos que ficam arrepiados quando o assunto é mexer no seu texto. Mas a parceria entre o velho ator e o novo autor parece estar dando mais que certo: "Viana é generoso, admite cortes e pequenas mudanças", diz Autran. Viana, por sua vez, dá a receita: "Tenho uma relação menos ciumenta com o texto teatral, pela própria formação de jornalista, que tem seu texto mexido com freqüência na edição. E o teatro é a melhor participação em equipe".

E não se trata de uma equipe qualquer: nela está parte do que o teatro brasileiro produziu de melhor e que acolhe o que ele ainda tem de promissor. ▮

Viana (à dir.) se mira em Autran: parceria da nova dramaturgia com o melhor teatro

Onde e Quando

***Vestir o Pai*, de Mario Viana. Direção de Paulo Autran. Com Karin Rodrigues, Leona Cavalli e Otávio Martins. Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). De 25/4 a 1º/6. De 5ª a dom., às 19h30. R$ 15**

No alto, cena do espetáculo: agilidade encontrada nos duos, na fluência e no contato entre dois bailarinos

FOTO GEORG ANDERHUB/DIVULGAÇÃO

CORPO EM EVIDÊNCIA

COMPANHIA CANADENSE O VERTIGO DANSE APRESENTA A COREOGRAFIA *LUNA* NO RIO E EM SÃO PAULO, ABRINDO A SÉRIE ANTARES 2003

POR FLÁVIA FONTES

A coreógrafa Ginette Laurin, diretora da companhia canadense O Vertigo Danse, tem uma relação especial com o corpo nas suas criações. Com um currículo profissional que inclui formação em ginástica, dança moderna e clássica, ela investe fortemente na concepção de que dança e exercício físico são aparentados, e que, além de toda a teoria e técnica coreográficas, está o corpo na sua movimentação pura: ele não é apenas o instrumento por excelência do bailarino, funciona também como elemento cênico. É por meio dessa idéia que se guia *Luna*, que será apresentada neste mês em São Paulo e no Rio de Janeiro, abrindo a temporada da Antares Dança em 2003 (*leia texto adiante*).

No espetáculo, o segundo apresentado pela O Vertigo no Brasil (o primeiro foi *Déluge*, em 1996), o que se vê não é apenas o formalismo da dança em números virtuosos – embora eles estejam presentes – mas sobretudo o objetivo de evidenciar o corpo. Assim, a coreografia final não se limita a um conjunto orquestrado de bailarinos em uma dança, mas se destaca por explorar o movimento dos corpos de maneira muito próxima, para mostrar os seus "bastidores", revelar aquilo que muitas vezes se oculta na técnica, que passa despercebido: é uma autópsia do movimento. Essa proximidade só seria possível ou diminuindo o espaço entre o palco e a platéia ou aumentando as dimensões dos corpos. E é o que Ginette Laurin faz: em cena, coloca grandes vidros à frente dos bailarinos, que funcionam como lentes de aumento, ampliando e distorcendo pequenas partes do corpo, esmiuçando, dessa forma, cada movimento de *Luna*.

Além disso, os bailarinos carregam pequenas câmeras escondidas nas roupas, exibindo ao público, no cenário, ângulos inusitados da coreografia. Nessa concepção, não importa tanto, no sentido habitual que se dá à palavra, a "beleza" resultante das seqüências, mas os meios para se chegar a ela. Para tanto, Laurin se vale dos *pas-de-deux*, evidenciando principalmente os gestos resultantes da fluência obtida com o contato entre os dois bailarinos. É ▶

Onde e Quando

Luna, com O Vertigo Danse.
São Paulo
Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, tel. 0++/11/223-3022. Dias 23 e 24, às 21h. De R$ 20 a R$ 80.
Rio de Janeiro
Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 26, às 21h, e 27, às 17h. De R$ 20 a R$ 80

O ANO DOS MESTRES

Antares traz ao Brasil dois dos maiores nomes da dança mundial

Não seria descabido dizer que a Série Antares deste ano reflete a evolução da dança no país. Para comemorar os dez anos de apresentações, a produtora Maria Rita Sumpf conseguiu o feito notável de agendar, além de O Vertigo Danse, a vinda de dois dos maiores nomes da dança contemporânea: o norte-americano Willian Forsythe, do Ballett Frankfurt, e Merce Cunningham, da Merce Cunningham Dance Company.

Forsythe, que se apresenta no Brasil em junho, consagrou-se na Europa como um dos grandes coreógrafos da história – não sem um gosto de vingança contra os europeus, que consideravam "fraca" a escola clássica americana. Tinha 24 anos quando ingressou no Stuttgart Ballett, então dirigido por John Cranko – um destes gênios da dança que reconhecem talentos de todas as ordens. Pois Forsythe encontrou aí seu celeiro e desbravou a delicadeza do balé clássico até encontrar seu estilo. Foi uma escola gloriosa. Em 1984, passou a dirigir o Ballett Frankfurt, que, sob o seu comando, ganhou o privilégio de um repertório estelar e um corpo de baile de perfeccionismo unânime. Talvez os brasileiros tenham um raro privilégio. Forsythe deve deixar a companhia no fim do ano. Será uma de suas últimas apresentações à frente da companhia.

Em setembro será a vez de Merce Cunningham, que, aos 83 anos, ainda testa os limites da dança. Foi assim desde o princípio. Na década de 40, fez com o compositor John Cage uma das parcerias mais importantes para a dança. A experimentação se baseava em estruturas rítmicas comuns a ambas as artes. E experimentação sempre foi o forte de Cunningham, que tem uma longa história com a tecnologia multimídia, utilizada por ele há mais de 30 anos.

Embora não conte com tantas atrações como nas edições anteriores, a Série Antares Dança 2003 será, sem dúvida, a melhor de sua história, pela expectativa que envolve dois grandes mestres, sem os quais a dança do século 20 não teria sido o que foi. – FF

FOTO LAURENT S. ZIEGLER

FOTO BENOIT AQUIN/DIVULGAÇÃO

uma dança ágil, feita, em grande parte, por gestos cotidianos adaptados à coreografia.

Não é a primeira vez que os bailarinos da O Vertigo dançam usando recursos multimídia ou objetos em cena, uma especialidade de Laurin, que faz das coreografias um jogo de expectativas e malabarismos tecnológicos. "Os objetos são meios de eu colocar alguns limites no espaço e no que quero explorar. Meu trabalho é muito visual e, para tornar essas imagens claras, eu preciso de elementos que irão trazer referências muito precisas para o espectador. E esses objetos muitas vezes ajudam a criar uma idéia correta, uma expressão correta." Não deixam de ser artifícios virtuosos estes recursos cênicos. A presença de objetos pouco convencionais não impede *Luna* de ser um espetáculo convencional, no sentido de tentar evidenciar a "mágica" da dança. Não é tarefa fácil promover essa combinação. Mas Ginette Laurin reconhece que a cada coreografia um novo desafio se apresenta. "Para criar uma linguagem diferente entre uma produção e outra, nós tentamos criar um estilo entre o grupo e as idéias que queremos desenvolver. Isso exige um novo tipo de treinamento e muita pesquisa", diz.

A cada trabalho, uma linguagem. É assim há quase vinte anos, quando Laurin criou o O Vertigo, em Montreal. A companhia é um expoente do que se convencionou chamar de Nova Dança, em que o papel do intérprete é essencial também em todo o processo de criação das coreografias. "Para mim também é importante encontrar a dimensão humana. Minha dança joga com o ser humano e seu corpo, e o corpo precisa estar relacionado com suas experiências de vida." Embora a Nova Dança alterne bons e maus momentos – pois muitos grupos ainda esbarram na falta de intimidade com sua complexa criação –, Laurin não se incomoda com as eventuais limitações da vertente. Ela sabe que possui elementos técnicos suficientes para dar fôlego a novas pesquisas. Sua preocupação com o conjunto – som, imagem, seqüências e tecnologia – traz uma aproximação com o público e faz seu grupo se destacar. "Para mim é essencial a linguagem do movimento, é uma coisa que sempre me atraiu. Durante toda a minha vida, eu fui movida pela tarefa de explorar as várias possibilidades do corpo." O que é uma tarefa permanente, fazendo com que a Nova Dança da O Vertigo seja, de fato, realmente nova.

Acima, bailarino atrás da lente de aumento: esmiuçando os movimentos; na pág. oposta, outro *pas-de-deux*

O diálogo essencial

7ª edição do Dança Brasil investiga o que a antiga parceria entre música e dança ainda pode oferecer. Por Adriana Pavlova

Difícil imaginar dança sem música: ao longo dos séculos, coreografias e sons foram indissociáveis – ora mais unidos, ora mais distantes, mas, quase sempre, estabelecendo um diálogo essencial. Se no balé romântico do século 19 a música tornou-se personagem central da cena, hoje ninguém estranha séries inteiras de movimentos apresentadas em pleno silêncio. São esses encontros e desencontros da dança com a música, com suas possibilidades de interação e o que eles podem produzir de novo, o tema da 7ª edição do Festival Dança Brasil, que neste mês leva simultaneamente para os palcos do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio e em Brasília peças inéditas de seis companhias brasileiras.

"As relações entre música e dança sempre foram muito variadas e complexas", diz a crítica e pesquisadora de dança Silvia Soter, curadora da mostra junto com Leonel Brum. "Enquanto a dança de caráter mais ritual possui uma organização rítmica que vem do próprio corpo do intérprete, há, por outro lado, parcerias notáveis de músicos e coreógrafos, como os de Stravinsky com Nijinsky e Marius Petipa com Tchaikovsky. E há ainda o caso de Isadora Duncan que, no início do século passado, surpreendeu o mundo ao usar peças de grandes compositores como Beethoven, Schubert, Debussy e Chopin, que não tinham sido feitas especialmente para dança."

Nas últimas décadas, a dança aprendeu também a se descolar da necessidade de vir sempre acompanhada de sons e, caso os usasse, a relação deixou de ter caráter hierárquico. Nos anos 50, o norte-americano Merce Cunningham, ao lado do seu parceiro mais célebre, John Cage, pontificou que partituras e coreografias poderiam ter vida própria, mesmo apresentadas simultaneamente em um palco. De lá para cá, coreógrafos e bailarinos souberam ousar e, principalmente, brincar com a musicalidade ou com a falta dela.

No Dança Brasil, são essas experiências que podem ser vistas. Depois de ter trabalhado com o silêncio no duo *Do Pop ao Popping ou Vice-Versa*, Bruno Beltrão, diretor do Grupo de Rua de Niterói, aproveita a ocasião do festival para usar a tecnologia televisiva. Em *Telesquat*, leva para a cena telas de televisão e seus ruídos. "A coreografia possui todos os recursos modernos para prender a atenção de um público acostumado a ver o mundo por meio de informações rápidas, que pretendem e conseguem fisgar a nossa atenção. O espetáculo é legendado, narrado, repleto de efeitos especiais e músicas", diz Beltrão, cuja companhia vai se apresentar neste ano em dois dos mais importantes festivais de dança contemporânea do mundo, o Spring Dance, na Holanda, e o Klapstuck, na Bélgica.

O corpo intimamente ligado aos sons surge mais claramente em duas das peças que integram o festival. Enquanto Maria Clara Villa-Lobos, bailarina radicada na Europa, apresenta *Trio*, uma colaboração com o contrabaixista belga Peter Jacquemyn, no qual só os dois surgem em cena, com improvisações que chegam a unir o corpo dela ao instrumento, o paulista Roberto Ramos aproveita sua estréia no Rio e em Brasília para mais uma fase de uma pesquisa que levará para o palco tubos metálicos. A obra foi batizada de *Spiro*, que em latim significa "soprar", "respirar", "viver". "Os tubos produzem vários tipos de ruídos causados por batida, sopro, deslocamento de ar e atrito", diz Roberto, que atua com seu irmão Gustavo Ramos e a bailarina Catalina Cappeletti. "Os sons produzidos estão totalmente submetidos à movimentação dos objetos cênicos. Não existe som sem movimento, e cada tipo de movimento produz um diferente tipo de som. Esta relação ligada ao tempo, ao silêncio, à velocidade, à gravidade e às decisões dos *performers* orquestra a peça e constrói a cena".

Há também a musicalidade produzida pelos pés, apresentada numa união inusitada dos ritmos nordestinos com o sapateado de origem americana, caso de *Bagaceira, Cana e Engenho*, da cearense Valéria Pinheiro, da Companhia Vatá. "A inspiração veio dos sapateadores de caretas do sertão do Ceará, que participam de um folguedo no qual o ritmo dos sapatos de couro nos terreiros dita o som, enquanto seus movimentos repetem afazeres diários do homem, como o trabalho na roça e o das lavadeiras", diz Valéria, que já participou de diferentes festivais nos Estados Unidos. "Foi com experiência que usei a minha técnica baseada no sapateado americano, inclusive com o uso das chapinhas de metal presas ao sapato, que amplificam o som."

Não faltam também no Dança Brasil experiências que mesclam vozes e movimentos, como é o caso de *Like an Idiot* e *In-Pulso*, da bailarina e coreógrafa Cristina Moura. Recém-chegada da Europa, onde firmou seu nome trabalhando com companhias como o Les Ballets C. de La B., da Bélgica, ela aproveita a chance para mostrar peças em que há de tudo um pouco: voz, texto, experimentações sonoras e até uma cantora. "*In-Pulso*, especialmente preparado para o festival, é um diálogo entre a minha dança e a música da *performer* norueguesa Liz Hamne Haugen. Já *Like an Idiot*, inédito no Brasil, é um duo no qual estou sozinha em cena, mas mostro o confronto do intérprete consigo, tratando quase como uma brincadeira sobre questões atuais, como política e temas sociais. Por isso mesmo, uso muitos textos em cena."

Num movimento inverso, há também espaço para a dança em sua forma mais pura, associada à música de grandes compositores. Curiosamente, isso é feito por Márcia Rubin, coreógrafa e bailarina carioca, cujo trabalho sempre foi associado ao uso da palavra. Na peça *Tempo de Valsa, Moderado com Elegância*, ela substitui o texto pelas músicas de Ligeti, Bach e Bartók. O estudo, com 14 minutos de duração, foi apresentado no último Panorama RioArte de Dança, em novembro do ano passado, e surpreendeu positivamente. Agora, o trabalho chegará a 40 minutos, levando para a cena quatro bailarinos, incluindo a própria autora e, numa participação especial, Maria Alice Poppe, da Cia. Stacatto de Dança.

Em meio a tanta diversidade, o Dança Brasil 2003 mostra que o antigo diálogo entre coreografia e sons ainda oferece muitas alternativas aos criadores, e que o novo na dança pode ser descoberto na relação que sempre pareceu ser a mais óbvia de todas.

Abaixo, da esq. para a dir., *Spiro*, de Roberto Ramos, e *Trio*, de Maria Clara Villa-Lobos: experiências com o corpo e os mais diferentes tipos de som

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

CCBB Rio de Janeiro – rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/3808-2020. De 3 a 6: *Tempo de Valsa, Moderado com Elegância*, da Cia. de Dança Márcia Rubin; de 10 a 13: *Telesquat*, do Grupo de Rua de Niterói, e *Bagaceira, Cana e Engenho*, da Cia. Vatá; de 17 a 20: *Spiro*, da Irmãos Ramos, e *Trio*, de Maria Clara Villa-Lobos; de 24 a 27: *Like an Idiot* e *In-Pulso*, de Cristina Moura.

CCBB Brasília – Setor de Clubes Esportivos Sul, Trecho 2, Lote 22, tel. 0++/61/310-7087. De 3 a 6: *Telesquat*, do Grupo de Rua de Niterói, e *Bagaceira, Cana e Engenho*, da Cia. Vatá; de 10 a 13: *Tempo de Valsa, Moderado com Elegância*, da Cia. de Dança Márcia Rubin; de 17 a 20: *Like an Idiot* e *In-Pulso*, de Cristina Moura; de 24 a 27: *Spiro*, da Irmãos Ramos, e *Trio*, de Maria Clara Villa-Lobos.

As apresentações acontecem sempre às 18h30. Ingressos: R$ 3 (estudantes de dança), R$ 5 (estudantes) e R$ 10

A interpretação da dança

Grupo mineiro 1º Ato lança livro que registra a evolução de uma companhia preocupada com a criação coletiva e a linguagem do teatro

Acima, imagem que ilustra o livro do grupo; à dir., a capa: história de duas décadas

A evolução do grupo mineiro 1º Ato deve ser vista não apenas como uma espécie de triunfo da persistência, mas sobretudo como um caso bem-sucedido de coerência com a pesquisa de novas linguagens. *1º Ato – 20 Anos* (Banco Rural, 192 págs., R$ 130, à venda pelo site www.sempreumpapo.com.br) registra a trajetória de uma companhia que soube usufruir de tendências contemporâneas e se alinhar ao que de melhor se produz no gênero. Dividido em duas partes – *Bastidores* (com textos de Humberto Werneck) e *Palco* (com sinopses de Cássia Navas) –, o livro fartamente ilustrado com fotos de espetáculos combina a crônica de duas décadas de dificuldades e desafios vencidos com o intercâmbio e a história de grupos de dança em Minas Gerais.

Dirigido por Suely Machado e Kátia Rabello, ex-integrantes do grupo Corpo, o 1º Ato caminhou desde a sua fundação, em 1982, em direção ao trabalho coletivo e ao uso de procedimentos próprios do teatro. No sétimo capítulo de *Bastidores*, encontram-se identificados os momentos em que o grupo encontrou as condições de ousadia. Desde 1993, em *Isso Aqui Não É Gotham City* e *Tigarigari*, a atuação do intérprete-criador se tornou praxe. Com *Breve Interrupção do Fim*, de 1997, permitiu como nunca antes a incorporação dos recursos do teatro. A autoria, a direção, a trilha sonora e a cenografia ficaram a cargo de Gerald Thomas; a coreografia, de Suely Machado.

O mais recente espetáculo do 1º Ato, *Sem Lugar* (2002), inspirado na obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, seria para o grupo a obra mais radical de seu processo de criação. "A poesia de Drummond nos trouxe uma fragmentação que nunca tínhamos sido capazes de ousar", diz Kátia Rabello no livro. Para Suely Machado, as peças mais românticas e populares da fase inicial do 1º Ato estão dando lugar à exploração "da dureza, da solidão do ser humano". *Sem Lugar* pode ser visto, neste mês, em João Pessoa (do dia 4 ao 6, no Teatro Santa Rosa, tel. 0++/83/241-1230), Natal (dias 9 e 10, no Teatro Alberto Maranhão, tel. 0++/84/222-3669) e Fortaleza (dias 12 e 13, no Teatro José de Alencar, tel. 0++/85/252-2324). – HELIO PONCIANO

FOTOS GUILHERME CAMPOS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Diversidade no exterior

Grupos e bailarinos de todo o Brasil apresentam suas coreografias neste mês para o público alemão no Move Berlim

Acontece neste mês na Alemanha, entre os dias 4 e 17, o Move Berlim – 1º Festival de Dança Contemporânea Brasileira. Idealizado pelo produtor cultural Wagner Carvalho, o festival recebeu a maior verba do Fundo de Cultura de Berlim destinada à realização de projetos individuais em 2003. Mostrar ao público alemão parte da diversidade da dança brasileira produzida nos últimos 15 anos e promover o intercâmbio de experiências são os objetivos do Move Berlim. Entre os convidados estão o grupo Cena 11 (SC), com o espetáculo *Violência*; Antonio Nóbrega (PE), com *Figura* e *Sol a Pino*; Cia. Será Quê? (MG), com *Quilombos Urbanos*; Quasar (GO), com *Coreografia Para Ouvir*; Viladança (BA), com *CO2 - Cinco Sentidos e um Pouco de Miragem*, e Ivani Santana (SP), com *Corpo Aberto*. Além dos espetáculos, serão promovidos workshops, debates e palestras, reunindo especialistas e jornalistas brasileiros na área, como Arnaldo Alvarenga, Helena Katz, Ítala Clay, Cássia Navas, Eliana Rodrigues e Nayse Lopez.

Segundo Wagner Carvalho, que prepara o Move Berlim há dois anos, o grande trunfo do festival é oferecer ao público alemão uma visão múltipla da dança contemporânea brasileira, mostrando aspectos regionais, não se limitando ao que é feito no eixo Rio-São Paulo.

Mais informações sobre o festival podem ser obtidas no site www.moveberlim.de. – MAÍRA SPANGHERO

Acima, cena de *Violência*, do Cena 11, de Santa Catarina: representação nacional

POR JEFFERSON DEL RIOS

CUMPLICIDADE E ROMPIMENTO

Com texto de Maria Adelaide Amaral, *Tarsila* evita a polêmica para evocar os afetos e a humanidade dos principais protagonistas do Modernismo

Acima, Esther Góes e José Rubens Chachá nos papéis de Tarsila e Oswald: pêndulo modernista

FOTO DIVULGAÇÃO

A Semana de Arte Moderna de 1922 formou parcerias e casais em movimentos pendulares de cumplicidade e rompimento. A musa desse universo culto foi a pintora Tarsila do Amaral, e seu casamento com Oswald de Andrade constitui a primeira linha-mestra da peça *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral. Secundariamente, aparecem Mário de Andrade e Anita Malfatti, dupla igualmente brilhante, embora platônica, vivendo entre champanhe, amizades francesas e escândalos numa São Paulo provinciana. No texto, encenado por Sérgio Ferrara, Maria Adelaide procura ir além do descritivo para se concentrar nos pontos em que figuras revolucionárias das artes no país aparecem sobretudo como seres humanos vulneráveis.

Assim, Oswald vai da irreverência truculenta ao ocaso nas mãos de agiotas. Mário surge no melhor de seu talento gregário enquanto dissimula sombras da vida pessoal ao lado de Anita. É com esse fermento emotivo que a dramaturga expõe uma fase do Modernismo paulistano, em que gravitavam os poetas Raul Bopp, Menotti Del Picchia, a bela Patrícia Galvão (Pagu), os mecenas Freitas Valle e Olívia Guedes Penteado, amigos famosos como os pintores Picasso, Fernand Léger, o compositor Erik Satie e o escritor Blaise Cendrars. É possível que haja certo excesso de citações e didatismo, mas não há muita escapatória – a verdade é que não se lêem hoje Raul Bopp, Cendrars, Del Picchia como os outros personagens.

A dramaturga cuidou de cercar as celebridades com fatos simpáticos, como, por exemplo, a adesão de Picasso e Satie à cachaça brasileira. Mas há o momento fatal das revoluções em que a concórdia se desfaz, e o teatro vive disso. Divergências estéticas e ciúmes por prestígio desafinam ligações antes tão harmônicas. Oswald troca Tarsila por Pagu e descamba para ataques pessoais a Mário, que nunca o perdoará. Oswald era rico, perdulário e conquistador; Mário, um professor e funcionário público mulato que freqüentava rodas aristocráticas. Sofria as insinuações de homossexualidade que Oswald explorou com crueldade. Tudo isso já se sabe, mas ainda soa forte no palco. O que incomoda como representação é Anita Malfatti aparecer como o patinho desajeitado diante de Tarsila (Esther Góes). Não é bom para o espetáculo. Anita era mais que um camafeu esquecido, e a atriz Agnes Zuliani poderia se impor bem mais se seu papel permitisse. Nos papéis masculinos, os atores escolhidos estão afinados na missão de dar verossimilhança, física e dramática, a dois modernistas superexpostos. Luciano Chirolli assume a elegância e sabe dosar as ambivalências de Mário. José Rubens Chachá vale-se de certa semelhança com Oswald para transitar da insolência ao abatimento no final.

É curioso, e compreensível, que a vida desses inovadores seja contada agora numa encenação formalmente moderada, do texto à cenografia severa de Maria Bonomi (os detalhes de época estão nos figurinos de Beth Filipecki). Um espetáculo polêmico teria sido complexo, dispersivo e arriscado. Prevalece o tom afetivo levemente didático como um pêndulo entre a *Paulicéia Desvairada*, poema de Mário, e *A Revolução Melancólica*, romance de Oswald. O que fica na memória do espectador é a beleza da obra e da mulher Tarsila.

Tarsila, de Maria Adelaide Amaral. Direção de Sérgio Ferrara. Com Esther Góes, José Rubens Chachá, Luciano Chirolli e Agnes Zuliani. Teatro Anchieta – Sesc Consolação (rua Doutor Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-2281). Até dia 25 de maio. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 30

EM CENA	**Orgia**, de Pier Paolo Pasolini. Direção de Roberto Lage. Com **Vanessa Bruno**, **Cassio Scapin** e **Inês Aranha** (*foto*).	**A Paixão Segundo G.H.**. Texto de Clarice Lispector. Direção de Enrique Diaz. Com **Mariana Lima** (*foto*).	**Bispo**. Baseado no livro *O Senhor do Labirinto*, de Luciana Hidalgo. Texto e direção de Edgar Navarro. Com **João Miguel** (*foto*).	**Antígona**, de Sófocles. Adaptação e direção de Rodolfo García Vázquez. Com o elenco da Companhia Os Satyros. Participações especiais de Dulce Muniz e Irene Stefânia.	**Mire e Veja**. Baseado em texto de Luiz Ruffato. Dramaturgia e direção de Pedro Pires e Zernesto Pessoa. Com o elenco da Companhia do Feijão.
O ESPETÁCULO	Conflitos de fundo erótico e moral entre pessoas com valores burgueses e católicos. Pasolini expõe as sombras do sexo para incomodar as aparências de normalidade.	Uma mulher culta, socialmente bem posicionada, encontra o imponderável ao se deparar com uma barata. O incidente a conduz a uma nova idéia de si mesma. Quase absurdo, mas brilhante.	As fantasias místicas do artista plástico Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), esquizofrênico que esteve 50 anos internado no hospício Juliano Moreira, no Rio. Criou um mundo mobiliado por estandartes, mantos e objetos encontrados no lixo. Deixou centenas de obras que representam o Brasil em mostras internacionais.	Na Grécia Antiga, dois irmãos se matam por disputas políticas. Do ponto de vista dos dirigentes, um é herói; e outro, o traidor sem direito às honras fúnebres. Antígona, irmã de ambos, coloca os sentimentos acima das razões de Estado para sepultar o irmão execrado.	Segundo a Companhia do Feijão, "cerca de 20 histórias curtas fragmentadas e entrelaçadas que falam da metrópole e das pessoas de diversas origens e classes sociais que nela vivem". Inspirado no livro *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até o dia 13. De 5ª a dom., às 19h30. R$ 15.	Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 915, Belém, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6602-3700). De 12/4 a 1º/6. Sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 915, Belém, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6602-3700). De 19/4 a 25/5. Sáb. e dom., às 20h30. R$ 15.	Espaço dos Satyros (pça. Roosevelt, 214, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3258-6345). Até 27/7. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Teatro de Arena Eugênio Kusnet (rua Teodoro Baima, 93, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-9463). De 11/4 a 22/6. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 12.
POR QUE IR	Pasolini (1922-1975) é mais citado em suplementos de cultura do que visto ou lido. Até mesmo *Teorema*, o filme polêmico (e censurado) dos anos 70, não existe em vídeo. É uma oportunidade para conferir de perto as garras do rebelde.	Clarice Lispector ignora a linearidade da dita sensibilidade feminina e avança para o metafísico e o sonho poético. Ou se adere ou se desiste dos seus enigmas.	Bispo desfiava os uniformes para fazer seus bordados na certeza de ser um designio da fé. Para a medicina, trata-se de delírio místico, mas Bispo teve a compreensão da psicanalista e educadora Nise da Silveira.	Sófocles faz a síntese do poder e da política com paixões às vezes desumanas, mesmo que em nome da humanidade. É uma tragédia que se repete há milênios. Quando bem representada, é magnífica.	São artistas novos que tentam, às vezes com excesso de teoria, "teatralizar" história, problemas sociais e urbanos. Vale conferir o significado e o desafio de traçar, como o grupo mesmo diz, a "geografia do homem".
PRESTE ATENÇÃO	Se há realmente consistência na provocação de Pasolini. Nem tudo o que ele fez é bom (alguns filmes são bastante ruins), e seu combate ideológico na Itália nem sempre é automaticamente transferível para qualquer lugar.	Em como Mariana Lima – atriz jovem – transmite o que Clarice escreveu aos 48 anos "com rara capacidade de vida interior" segundo o crítico Antonio Candido.	Em como o espetáculo mostra o imaginário de um louco com clarões de lucidez envolvido na missão de encontrar Deus. O ator João Miguel trabalha com uma interpretação centrada nas sutilezas vocais e corporais do personagem.	Se o espetáculo concebido em um tom atemporal transmite o que se passa no mundo hoje. Sófocles é o intérprete do homem solitário diante do Estado impessoal, o que foi descrito por Shakespeare, Kafka, George Orwell, Arthur Koestler e outros.	Se a peça explora mesmo aquilo "que criamos e quem somos. Sem tentar chegar a alguma conclusão ou dar respostas, nos colocando sobre o rio do tempo que, em curso, leva até um ponto onde estaremos em constante revisão de nós mesmos".
PARA DESFRUTAR	O livro *Pier Paolo Pasolini* (Cosac & Naify, 128 págs., R$ 22), de Maria Betania Amoroso, interpreta a obra do poeta, crítico e cineasta. Ilustrações remetem a algumas fontes do artista, clássicos da pintura dos séculos 13 a 16.	O filme *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, com Marcélia Cartaxo e José Dumont, incursão de Clarice pela vida dos humildes sem tempo para divagações transcendentais e, assim mesmo, com devaneios comoventes. Em vídeo.	No Rio de Janeiro, as obras de Bispo no Museu Nise da Silveira (rua Ramiro Magalhães, 521, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2596-8460). De 2ª a 6ª, das 9h às 16h. Grátis.	A montagem de *A Filosofia na Alcova*, de Sade, pelo mesmo grupo, inaugura a segunda sala dos Satyros (praça Roosevelt, 184, tel. 0++/11/3258-6345). Estréia no dia 11. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	O livro em que se baseia o espetáculo: *Eles Eram Muitos Cavalos* (Boitempo, 152 págs., R$ 25), de Luiz Ruffato, prêmio de Melhor Romance de 2002 da Associação Paulista de Críticos de Arte.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ROSÂNGELA GUEDES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ANDRÉ ARRUDA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Memorial do Convento**. Texto de José Saramago por José Sanchis Sinisterra. Direção de Christiane Jatahy. Com **Fernando Alves Pinto**, **Letícia Sabatella** (*foto*), entre outros.	**Acordei que Sonhava**, livre adaptação de *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca. Texto e direção de Cláudia Schapira. Com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.	**A um Passo da Tragédia**. Texto e direção de Antonio Rocco. Com **Tatiana Thomé**, **Mila Ribeiro** e **Nilton Bicudo** (*foto*).	**Zastrozzi**, de George Walker. Direção de Selton Mello e Daniel Herz. Com **Selton Mello** (*foto*), Angelo Paes Leme, Natália Lage, Michel Bercovitch, Álvaro Diniz e Gisele Câmara.	**4 X 4**, da coreógrafa Deborah Colker. Co-direção de Flavio Colker. Com a Cia. de Dança Deborah Colker.
O ESPETÁCULO	O romance de Saramago sobre a promessa do rei português d. João 5º de construir um convento, em 1712, se tivesse um filho. A versão do dramaturgo catalão Sinisterra inventa outro Saramago, em outro clima, bem mais tenso.	O original espanhol, clássico do século 17, narra as desditas do rei advertido de que seu filho e sucessor seria um tirano. Na versão atual, a diretora já acha que "pode ser uma metáfora sobre o povo brasileiro aprisionado na ignorância ou sobre a cultura hip hop". A ver.	O amor passional descrito em três cenas curtas. A peça trata da maternidade à vida conjugal na velhice. Há dados intermediários como a troca de nomes que revela infidelidade.	Anunciado como um folhetim com "lutas de esgrima, crimes em série e um vilão irresistível", pretende discutir o maniqueísmo da luta do bem contra o mal. Presente nos melodramas.	Quatro coreografias que incorporam a linguagem das artes plásticas ao campo da dança e se utilizam de obras de artistas brasileiros em suas cenas: *Cantos* (Cildo Meireles); *Mesa* (grupo Chelpa Ferro); *Povinho* (Victor Arruda); e **Vasos** (Gringo Cardia; *foto*). Há um quinto quadro, em que Colker toca piano.
ONDE E QUANDO	Espaço Sesc (rua Domingo Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2547-0156). Até 4/5. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	Funarte – Sala Carlos Miranda (alameda Nothman, 1.058, Barra Funda, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-5177). Até o dia 29/6. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 12.	Teatro N.Ex.T (rua Rego Freitas, 454, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3106-9636). Estréia no dia 25. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 15.	Teatro Glória (rua do Russel, 632, Glória, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2555-7262). Estréia no dia 10. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG, de 4 a 6 (tel. 0++/31/3237-7399); Teatro Nacional de Brasília, DF, de 10 a 13 (tel. 0++/61/325-6239); Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, RJ, de 24/4 a 1º/5 (tel. 0++/21/221-0305).
POR QUE IR	Saramago é uma moda a ser estudada (leitor brasileiro ignora outros escritores portugueses). Vale a pena ver o combate entre sua escrita, até monótona, e a pressa agressiva de Sinisterra.	O Bartolomeu, como a Companhia dos Feijões, tem uma certeza inabalável na sua missão estética socioideológica. Como sempre, há diferenças entre sonho e realidade, mas o grupo trabalha há 15 meses no projeto.	Para quem gosta de um teatro novo, tateante, que procura captar o desconforto ou as contradições do que se chama vida moderna, nome pomposo para más situações existenciais.	Enfim, uma novidade do Canadá que tem autores interessantes. Walker, de 55 anos, é o contraponto de língua inglesa ao teatro francófono de Michel Tremblay, de Quebec.	Uma das mais conceituadas coreógrafas brasileiras, com excursões bem-sucedidas no exterior, Deborah Colker avança em suas pesquisas formais ao buscar apoio na força imagética das obras para a criação de movimentos.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o quase excesso de passado de Saramago estimula um futurismo à la *science-fiction*. Vinho e azeite, ainda que ibéricos, não combinam. O músico e ator Fernando Alves Pinto é a presença forte e silenciosa no elenco.	Se a junção de teatro com a denominada cultura hip hop enriquece a cena ou empastela o texto. No momento, não é politicamente correto fazer a menor restrição às manifestações jovens das periferias.	Na coincidência – talvez óbvia – dos temas levantados e toda a tradição do drama burguês, do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, ao filme *As Horas*, que se inspira em Virginia Woolf, sobretudo no seu romance *Mrs. Dalloway*.	Na parceria de Selton Mello, jovem e conhecido ator de televisão, e Daniel Herz, que concorre ao Prêmio Shell de Teatro pela direção de *As Artimanhas de Scapino*, de Molière.	No jogo de sensualidade em *Cantos*; em como a fusão de música, arte e performance do Chelpa Ferro está afinada com a obra de Colker (*Mesa*); no erotismo de *Povinho*; no uso do espaço e na exploração de seus limites, com referências à cultura oriental (*Vasos*).
PARA DESFRUTAR	Além do próprio *Memorial do Convento* (Bertrand SP, 358 págs., R$ 45,50), outras obras de Saramago: *Ensaio Sobre a Cegueira* (Cia. das Letras, 312 págs., R$ 32,50), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (Cia. das Letras, 448 págs., R$ 39,50).	Para conferir a adaptação, a leitura da peça original: *La Vida Es Sueño* (Espasa Calpe, R$ 30,31), de Calderón de La Barca. E uma coletânea com poesias do autor: *Poesia* (Espasa Calpe, R$ 37,19).	A partir do dia 22, os Parlapatões, Patifes & Paspalhões apresentam a comédia *Um Chopes, Dois Pastel e uma Porção de Bobagem*, de Mario Viana (*veja matéria nesta edição sobre o autor*). Toda 3ª, às 22h30. R$ 15 (couvert) e R$ 10 (consumação).	Filmes de Visconti e Fassbinder, cineastas com uma visão cética da história, e o saboroso *Folhetim* (Cia das Letras, 488 págs., R$ 47,50), de Marlyse Meyer, estudo sobre melodrama que se lê como um romance.	No Palácio das Artes, em Belo Horizonte, vale conferir as atividades culturais que o centro promove, como a *Quarta Lírica Instrumental*, e visitar as suas galerias, que abrigam importantes mostras de artistas plásticos mineiros.

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE MERGULHAM NO...
COMPLEXO UNIVERSO DO ARTISTA PÓS-MODERNO
VOCÊ PRIMEIRO
ESSÊNCIA DAS COISAS
HORAS E HORAS NO ATELIER COM OLHAR FIXO NO INFINITO
DESEJO DE SER UM JOVEM ARTISTA
CURSOS DE HISTÓRIA DA ARTE
PRODUÇÃO
EGO
QUANTO TEMPO LEVAREI PARA SER UM GÊNIO?
TINER
ROUPAS MANCHADAS
MEDO DE SER REJEITADO
GESSO
TINTA
EXPOSIÇÃO
FESTINHAS DE ARTISTAS
JANTARES COM CRÍTICOS E CURADORES
DESLUMBRAMENTO
CRÍTICA POSITIVA
CRÍTICA NEGATIVA
MEDO DE SER DESMASCARADO
ÓDIO
RANCOR
RAIVA
EUFORIA
DEPRESSÃO
ALUGUEL DO ATELIER
QUANDO SEREI AMIGO DO TUNGA?
COMO A BOSTA DESSE TRABALHO FAZ MAIS SUCESSO QUE MINHA SENSÍVEL PRODUÇÃO?
APATIA
QUANDO COMEÇAREI A GANHAR GRANA?
O QUE DEVO USAR NA COLETIVA DE QUINTA?
ARREPENDIMENTO
PERSEVERANÇA
© CACO GALHARDO
2003